

Mus. Th.

2397

Mus. th.

2397

20

Xerokopieren aus konservato-
rischen Gründen nicht erlaubt.
Nur im Lesesaal benutzbar.

27. AUG. 2013

<36604024760015

1110-01

<36604024760015

1110-01

Bayer. Staatsbibliothek

S



Tonbildung oder Gesangunterricht?

Beiträge zur Aufklärung

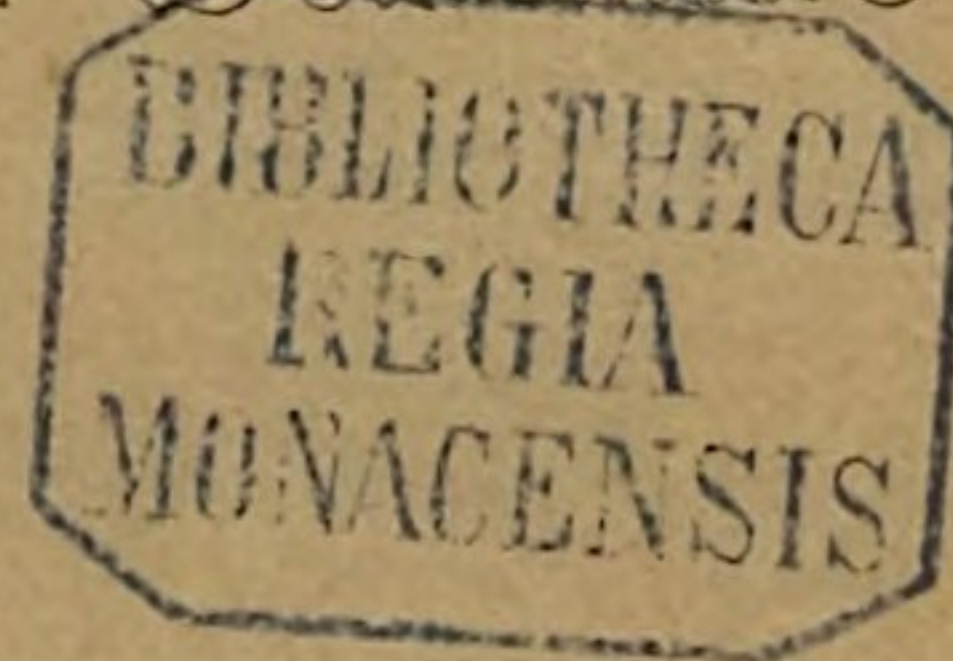
über das

Geheimnis der schönen Stimme

von

Müller-Brunow,

w. Speziallehrer der Stimmenbildung und Gesanglehrer in Leipzig.



I. Tonbildung oder Gesangunterricht?

II. Tonbildung.

Die richtige Erziehung der menschlichen Stimme zum Kunstgesange
nach den Grundsätzen des primären Tones,
zugleich Studien für Sänger, Sangesbefflissene und Redner.

Neue Auflage.

New edition.

Eigentum des Verlegers für alle Sprachen und Länder.

Leipzig, Carl Merseburger.

1898.

Amsterdam
Seyffardt'sche Buchhandlung
neben der Börse.

New York:
Carl Fischer, Musikalienhdlg.
6 & 8 Fourth Ave.

Preis: M 2,25.

Müller-Brunow, Tonbildung

49 8
1007

Lieder und Gesänge.

- Bach, C. P. E., Geistliche Oden, Lieder und Psalmen, Auswahl, für eine Singstimme u. Pfte. hrsg. v. B. Widmann. 3,—
- Belle, C. G., Op. 26. Komische Erzählung v. Langbein f. eine Singstimme u. Pfte. 1,—
- Brähmig, B., Op. 6. Lieder v. W. Kitzinger u. a. mit Pfte., für höhere, besonders weibl. Bildungsanstalten. 2 Hefte à 2,50
- Op. 13. 4 Lieder für eine Singstimme und Pfte. 1,50
- Arion. Sammlung 1- u. 2stimmiger Lieder u. Gesänge mit leichter Pianofortebegleitung. 4. Auflage. 4 Hefte à 1,—
- Lieder-Album für Schule u. Haus, 1- u. 2stimm. Gesänge, Choräle mit einf. Harmonium- oder Physharmonika-Begleitung. 1,—
- Henne, Lieder für Schule und Haus von Kitzinger, mit Pfte. 0,75
- Claudius, D., Op. 37. Sechs Lieder für eine Singstimme und Pfte. 2,—
- Dietrich, A., Op. 1. Liederkreis v. C. Gärtner für eine Singstimme u. Pfte. 3,—
- Op. 5. Vom Pagen u. der Königstochter. 4 Balladen von E. Geibel, für eine Singstimme und Pfte. 3,50
- Eilers, A., Op. 1. Natur und Leben: Als sich der Frühling nahte. Gedicht v. A. Otto, für Gesang u. Pfte. 1,—
- Flügel, G., Op. 43. Geistl. Lieder a. d. span. Liederbuche von Geibel und Heyse, für eine Singstimme u. Pfte. 2,50
- Op. 69. Sechs patr. Lieder für eine Singstimme mit Pftebegl. 1,50
- Op. 73. Zwei geistl. Lieder von Antonie Flügel, für Singst. m. Orgelbegleitung. 1,25
- Op. 92. Ein Lutherwort, von J. Sturm, für eine Singstimme u. Pfte. 0,70
- Franke, S., Op. 15. Bur Hausmusik. Lieder-Album für die Jugend; 50 Lieder v. Hoffmann v. F. u. a., mit Pfte. 3 Hefte. 3,—
- Graner, R., Op. 116. Gott grüße dich! von J. Sturm, für 1 Singstimme u. Pfte. 0,50
- Henne, G., Op. 5. Die erste Lerche. Frühlingslied von W. Kitzinger, für Sopran oder Tenor und Pfte. 1,—
- Op. 6. Drei Lieder von Kitzinger, für Sopran oder Tenor und Pfte. 1,—
- Op. 7. Der Tannenbaum. Weihnachtslied von W. Kitzinger, für Sopran oder Tenor und Pfte. 1,—
- Op. 8. Drei Kampf- u. Siegeslieder von W. Kitzinger, für eine Singst. u. Pfte. 1,—
- Hentschel, C., Liederhain. Auswahl volkmäßiger deutscher Lieder für jung und alt, zunächst für Knaben- und Mädchenschulen, mit leichter Pianofortebegleitung, herausg. von E. Schöbe. 2 Hefte. 1,35
- Klauwell, A., Op. 12. Niederlust. Gesänge für die Jugend mit leichter Pftebegl. 1,20
- Klauwell, A., Op. 18. Familienharfe. Neue Lieder für die Jugend und deren Freunde, mit leichter Pfte.-Begleitung. 2 Hefte à 1,25
- Op. 41. Wenn du ein armes Menschenkind. Lied im Volkstone für eine Singstimme und Pfte. 0,50
- Liebing, G., Op. 20. Schilflieder v. R. Lenau, für Sopran oder Tenor und Pfte. 1,50
- Lindner, C., Op. 10. Zwei Lieder von Geibel, für eine Singstimme und Pfte. 1,—
- Müller, R., Op. 21. Behn Kinder-Lieder, für eine Singst. mit Pftebegl. 2 Hefte à 1,—
- Sageder, A., Op. 25. Das Herzload, für Alt oder Bariton und Pfte. 0,50
- Schirmer, C., Sammlung russischer Volksdichtungen in Wort, Ton und Bild. 1,50
- Nr. 1. Russ. Volksromanze von Olga Michail. Miklaschewsky. Такъ и прѣтся душа. Und so drängt es die Seele (v. Kolzow).
- Schmidt, C. F., Drei Lieder aus Waldmeisters Brautfahrt von D. Roquette, für eine Singstimme und Pfte. 1,50
- Schmitt's, Dr. A., Kinderlieder mit Klavier-Begleitung. 2 Hefte à 1,50
- Schulz, F. A., Op. 119. Rosen und Lilien. 12 Lieder mit Pfte. 1,50
- Schulz-W., J., Op. 27. Zwei Lieder für Baß oder Bariton und Pfte. 1,50
- Op. 75. Fünf Lieder f. Singst. u. P. 1,50
- Sering, F. W., Op. 42. Kreuz- u. Trostlieder, v. F. Djer, f. Mezzosopr. oder Bar. u. P. 2,—
- Spielter, S., Op. 21. Vier Lieder v. R. Leander für eine Singst. und Pfte. 1,—
- Strehen, C., Op. 26. Album für junge Sängerrinnen. 24 Lieder f. 1 St. u. P. 2 St. à 2,—
- Struth, A., Op. 22. Jugendblüten. 48 kleine Lieder mit Pfte. 2 Hefte à 2,—
- Op. 110. Kinderleben. Lieder Auswahl von Enslin u. a. für 1 St. u. P. 2 Hefte à 2,—
- Voigt, F., Op. 13. Postillons Klagelied für Bariton oder Baß und Pfte. 1,—
- Widmann, B., Lebensfrühling. Kinderlieder von R. Enslin für Schule und Haus, 1- und 2st. mit leichter Klavier-Begl. 0,75
- Die ersten Lieder am Klavier f. d. Jugend zur Übung im Gesang u. Pftenspiel. 2 St. à 1,—
- Frühlingsblumen. Kinderlieder für 1 Singstimme und Pfte. 2 Hefte à 1,25
- Op. 8. Goldene Jugendzeit. Lieder f. Knaben u. Mädchen von Maßmann, für 1 u. 2 Singstimmen u. Pfte. 2 Hefte à 2,—
- Rose- u. Kinderlieder m. l. Klav.-Begl. 0,60
- Winterstein, C., Op. 3. Drei Gesänge zur häusl. Andacht für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme und Pfte. 2,—
- Op. 4. 3 Lieder f. Sopr. od. Tenor u. P. 2,—
- Op. 5. 3 Lieder f. Mezzo-Sopran u. P. 1,50
- Wurda, J., Romances en trois langues — allemand, anglais, français par S. Wallace. 0,75

Tonbildung oder Gesangunterricht?



Beiträge zur Aufklärung

über das

Geheimnis der schönen Stimme

von

Müller - Brunow,

w. Speziallehrer der Stimmenbildung und Gesanglehrer in Leipzig.

I. Tonbildung oder Gesangunterricht?

II. Tonbildung. Die richtige Erziehung der menschlichen Stimme zum Kunstgesange
nach den Grundsätzen des primären Tones,
zugleich Studien für Sänger, Sangesbeflissene und Redner.

Neue Auflage.

New edition.

Eigentum des Verlegers für alle Sprachen und Länder.

Leipzig, Carl Merseburger.

1898.

Amsterdam, Seyffardt'sche Buchhandlung
neben der Börse.

New York, Carl Fischer, Musikalienhdlg.
6 & 8 Fourth Ave.

Preis: M 2,25.



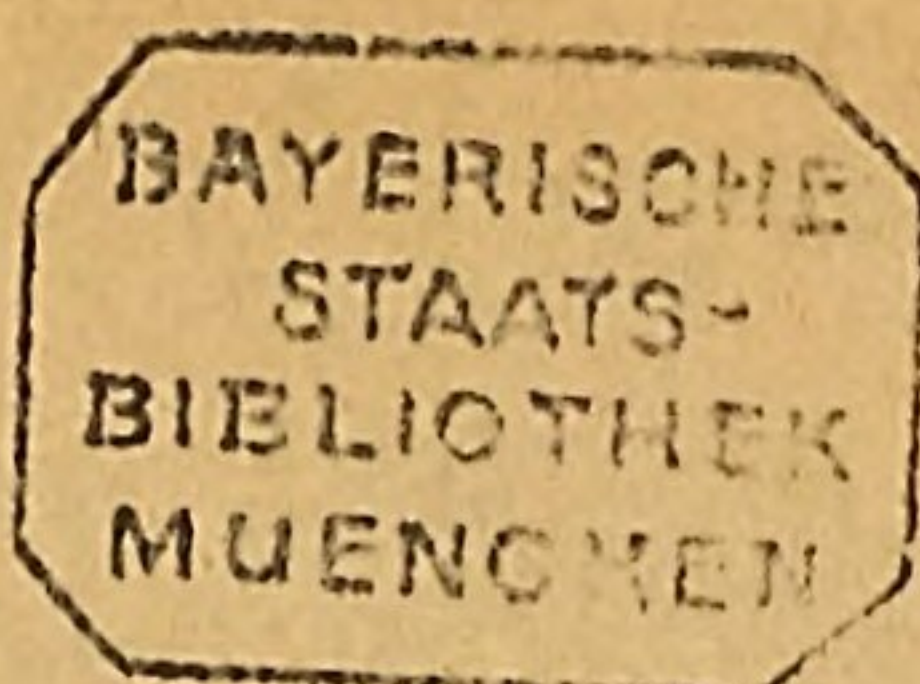
Alle Rechte vorbehalten.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



Verlag von Carl Merseburger in Leipzig.



Müller-Brunow und seine Schule.

Am 11. Dezember 1890 verschied sanft in Leipzig der Speziallehrer für Stimmenbildung und Gesang Müller-Brunow. Ihm, dem erst Siebenunddreissigjährigen, war der Tod der stille Freund, der den Vielgeprüften von langen schweren Leiden erlöste, — uns aber, den treuen Jüngern des seiner Kunst zu früh Entrissenen, bereitete sein Hinscheiden einen unersetzlichen Verlust. Welch' hohe Auffassung hatte er von seinem Berufe, und wie viel Sorge und Not, wie viel bittere Enttäuschungen hatte er im harten Kampfe um sein Ideal zu erfahren gehabt! Welch' schmerzliches Mitempfinden muss es in uns wachrufen, wenn wir ihn selbst klagen hören: „— — — — Aber um Kaufmann zu sein und ehrliche Erfolge zu haben, dazu gehört Betriebskapital. Dieses aber zu schaffen, um sich nachher noch dem Hohn und Spotte der Konkurrenz auszusetzen, lässt einem wahren Künstler sein Selbstgefühl nicht zu, und er stirbt mit seinen Schätzen in der Brust.“ Doch nein, er nahm seine Schätze nicht mit sich ins Grab. Müller-Brunow, dieser wahrhafte Künstler, fand in seinen Leiden noch Kraft und Zeit sein Ideal wenigstens in so weit zu verwirklichen, dass er seine grundlegenden Gedanken über eine „Allen verständliche und zugängliche Erziehung der Menschenstimme als Instrument“ niederschrieb und so der Nachwelt erhielt.*)

Als ich Kenntnis nahm von dem Buche, in dem Müller-Brunow seine „Lehre vom primären Ton“ niedergelegt hatte, ging mir sofort die Bedeutung der vollbrachten erlösenden That auf: Hier waren die von mir selbst gehegten und gepflegten Ansichten, und meine und meiner Leidensgenossen Wünsche und Gedanken betreffs einer wirklich natürlichen und gesunden Stimmbildungsmethode zum erstenmale klar und bündig ausgesprochen und in ein fassliches System gebracht.

Selbst in einer verzweifelte Lage, weil von sogen. berühmten Gesangslehrern meiner vielversprechenden Tenorstimme beraubt, arbeitete ich seit 1887 eifrigst

*) Müller-Brunow, Tonbildung oder Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung über das Geheimnis der schönen Stimme. Die richtige Erziehung der menschlichen Stimme zum Kunstgesange nach den Grundsätzen des primären Tones, zugleich Studien für Sänger, Sangesbeflissene und Redner. 2 Teile. Neue Auflage. 1898. Verlag von Carl Merseburger in Leipzig. M 2,25.

an dem Ausgleich aller sogen. Register. Ich suchte Müller-Brunow auf und zeigte ihm mein damals noch schwaches Können; er bestätigte die Richtigkeit meines instinktiven Verfahrens!

Mit Aufwand all meiner Energie gelang es mir nach und nach meiner verloren geglaubten Stimme ihre einstige Frische wiederzugeben: Höhe, Mittellage und Tiefe gehorchen fast spielend meinem Willen und Fortschritte zeigen sich noch fortwährend.

Nach solch praktischem Beweise für die Richtigkeit von Müller-Brunow's Theorie entfaltete ich eine rege Thätigkeit als Stimmbildner und habe seitdem viel Freude erlebt und schöne Resultate gezeitigt. Trotz aller Anfeindung seitens sogen. Autoritäten, sowie Kollegen und — Unwissender hat die neue Lehre inzwischen in Deutschland, Dänemark, England, Frankreich und Amerika festen Fuss gefasst und schreitet ruhig und mit stetigem Erfolge vorwärts. Aus der grossen Anzahl meiner Schüler und Schülerinnen, welche, obwohl bereits im Engagement befindlich, sich der Mühe unterzogen die neue Tonbildungslehre praktisch kennen zu lernen, nenne ich hier nur einige:

George Armin (Georg Herrmann), Musikschriftsteller und Gesangspädagog, nebst Frau Gemahlin geb. David, in Leipzig.

Hermann Durra, Gesangspädagog und Musiktheoretiker in Leipzig.

Oskar Feuge, Hofopernsänger in Dessau.

Ejnar Forchhammer, kgl. Hofopernsänger in Dresden.

Frln. Clara Göhre aus Leipzig.

Rasmus Emil Holm, Opersänger in Breslau.

Paul Knüpfer, kgl. pr. Hofopernsänger in Berlin.

Algot Lange, kgl. schwed. Hofopernsänger und Pädagog in Stockholm.

Max Müller, kgl. Hofopernsänger in Kopenhagen.

Alfred König, Oratorien-Tenorist in Sondershausen.

Mr. Thorp, Gesangsmeister in London.

Johan Bartholdy, Kapellmeister und Komponist, nebst Frau Gemahlin geb. Törsleff, in Kopenhagen.

Frln. Margarethe Boeck, Opersängerin in Kopenhagen.

Frln. M. Cold, Konzertsängerin in Kopenhagen.

Frln. Johanne Hansen, Konzertsängerin in Kopenhagen.

O. Johansen, Gesanglehrer in Kopenhagen.

Frln. Laura Törsleff in Kopenhagen.

und viele andere mehr.

Viele von diesen, welche sich mit vorhaltendem Ernst dem neuen Studium widmeten, sind inzwischen zu Ruf und Ansehen in der Kunstwelt gelangt.

Allerdings gehört ein starker Charakter und ein eiserner Wille dazu, bei diesem Studium nachhaltige Resultate zu erzielen — und es ist auch mir die Wahrnehmung nicht erspart geblieben, dass schwächere Charaktere vorzeitig in ihrem Eifer erlahmten und die Flinte ins Korn warfen. Wer aber die Methode richtig erfasst, bei dem wirkt sie wahrhaft elektrisierend auf Geist und Körper ein.

Das Fundament der neuen Stimmbildungsmethode bilden Naturgeräusche und Naturlaute. Deshalb kann, ja soll mit dem Studium bereits in den Kinderjahren

begonnen werden. Knaben wie Mädchen empfinden alsdann die Einflüsse der Mutation in geringerem Grade. Ich beginne sogar mit Vorliebe den Unterricht während der Stimmwechselperiode, weil dann das ganze Material ungemein weich und biegsam ist und sich wie Wachs formen lässt und das Ueben entschieden gesundheitskräftigend auf die Beteiligten einwirkt.

Das sind, wie man sieht, ganz neue, von der alten Unterrichtspraxis völlig abweichende Anschauungen.

Müller-Brunow's grundlegende Verdienste um die Gesangkunst sind in der Aufstellung einheitlicher Prinzipien für die Erziehung, Pflege und Entwicklung, sowie für die Konservierung und Präservierung jeder, selbst der grössten und schönsten Stimme, sowohl der weiblichen wie der männlichen, zu erblicken. Er hat eine klar und fest begründete Gesangswissenschaft an Stelle der früheren Unklarheit und Prinzipienlosigkeit gestellt. Von nun kann jeder Belehrung Suchende „sein eigener Meister“ werden. Jede, auch die kleinste Stimme ist bildungsfähig. Katarrh, Indisposition, Erkältungen etc. können fortgearbeitet werden oder kommen gar nicht mehr als den Gesang störend vor! Mit einer ganzen Reihe naiver und verkehrter Ansichten im Publikum und bei den Sängern wird gründlich aufgeräumt. Die Einbildung schwindet und macht der Ausbildung, dem zielbewussten Ueben, Arbeiten und Streben Platz.

Wie jeder Maler erst die Zeichenkunst gründlich beherrschen lernen muss, bevor er das Malen mit Farben in Angriff nehmen darf, so muss ein gediegener Kunstsänger vor allem anderen die edle Kunst der Tonbildung bis in die feinsten Wurzeln hinein studieren und beherrschen lernen — denn sonst wird er nie dahin kommen, sich den hohen Anforderungen unserer grossen Meister, zumal Richard Wagners, gewachsen zu zeigen. (Die viel verkündete und leichtgläubig aufgenommene Behauptung, dass Wagner die Stimme ruiniere, ist nichts als ein Märchen; wohl enthüllt er die Ohnmacht und Unfähigkeit schlecht geschulter Sänger, der wahrhaft solid gebildete Sänger aber kann in Wagners Kunstwerken sein Können erst recht — und zwar ohne jede Gefahr für seine Stimme — entfalten.) Der Sänger muss sozusagen mit dem ganzen Körper arbeiten und singen lernen — er muss, einer klingenden Tonsäule gleich, sein Instrument selbst bauen lernen.

Bleibendes Verdienst erwarb sich Müller-Brunow durch

- die Beseitigung der verschiedenen „Register“,
- die Erklärung und Begründung eines einzigen, einheitlichen Tonstroms (des Einregisters), der zur Klangreife führt,
- den Nachweis der einheitlichen Resonanz als ausgleichenden Faktors in der Tonbildung,
- das Wecken des schlummernden inneren Klanges, dessen Hervorlocken durch Lippen- und Zungenkonsonanten und die neue Thätigkeit des ganzen Muskelsystems unseres Körpers,
- die Lehre von dem daraus folgenden untrennbaren Zusammenspinnen von Wort und Ton, Vokal und Konsonant, sowie der hellen und dunkeln Klangfarben,
- das Aufweisen der Mittel zur Erreichung einer von der Bühne herab wirklich klingenden und jedem verständlichen Sprache.

Wenn, so hoffen wir, nach Jahren eine einheitliche (sprachliche) Erziehung für Schauspieler und Sänger in Deutschland Fuss gefasst haben wird, dann wird man auf Müller-Brunow einst passend Tiedge's Worte anwenden können:

Der edle Mann lebt nie vergebens;
 Er geht einst — hemmt sich hier sein Lauf —
 Nach Sonnenuntergang des Lebens
 Als ein Gestirn der Nachwelt auf.

Möge nun jeder strebsame Sänger, jede Sängerin durch liebevolles Eindringen in die Anschauungen Müller-Brunow's und durch andauernde ernste Arbeit dazu beitragen, dass dieser Meister nach Gebühr geehrt werde — dann steht es wahrlich gut um die neue Gesangkunst und ihre Zukunft.

Leipzig, im September 1898.

Kopenhagen, Hovedvagtsgade 8.

L. C. Törsleff

Gesangsmeister,

kgl. Hofopernsänger a. D., Lehrer des primären Tones.

Keine Angst! Es ist keine neue Gesangsschule. Es sollen nur Beleuchtungen der Gesanglehrzustände sein, gepaart mit den Beweisen und Beispielen, dass es eine wirkliche, unfehlbare Stimmenbildung gibt.

Vor mir liegen 12 Gesangsschulen, älterer und neuerer Zeit; ich werde mich hüten, Kritiken und Namen auszusprechen. Das Beste zuerst: alle, alle schreiben ein wunderschönes Vorwort und Einleitung »wie es sein soll — und sein müsste in der Pflege des Kunstgesanges« — aber lehren —? wie man den Zweck erfüllt, das verrät keines von allen Büchern; Philosophie, Physiologie, Physik und Aesthetik füllen die Spalten dieser Bücher — und durch Noten glaubt man die Stimme zu bilden.

Der Sänger will singen, und so bald als möglich schön singen. Bei der cholerischen Anlage, die mehr oder weniger allen Schöngeistern anhaftet — bei der Begeisterung für den dramatischen Gesang — ohne Begeisterung kein Ziel — und ohne Ziel keine Begeisterung — nimmt sich der Sänger absolut nicht die Mühe, ernste Studien über Anatomie, Physiologie, Akustik etc. vorzunehmen. Wir sind froh, wenn er musikalisch ist, und nur wenige denkende Künstler kommen in späteren Jahren erst auf die Idee, dem Ursprunge ihres Thuns nachzuforschen.

Der Sänger ist selbst ein psychologisches Rätsel — er singt, weil er singen will, weil er singen muss. Oft ist es nicht einmal die Eitelkeit, sondern das seelische Bedürfnis, in einer anderen Sprache zu sprechen als die der Alltäglichkeit. Deshalb finden wir auch häufig Menschen, die in der Gesellschaft einen trockenen, fühllosen, verschlossenen Eindruck machen — die aber heilig erglühn, sobald sie im Gesange zum Worte gelassen werden. Sie

sprechen in einer Sprache der inneren Stimme, durch die Musik verdolmetscht. Ihrem Verstande, ihrem Gefühle sagt die Alltäglichkeit nicht zu. Diese studieren vielleicht später einmal. Was müssten wir gebildete Sänger haben, wenn Alle die Werke eines HELMHOLTZ, CZERMAK, MERKFL, PESTALLOZZI etc. etc. studiert hätten! Welche Bibliothek müsste ein Sänger haben, wenn er alle die Werke studieren sollte, auf welche alle Gesangsschulen in ihren Randbemerkungen hinweisen.

Ich kenne die Sänger und Gesangesschwärmer zu genau — darum habe ich mich in meiner Schrift auch der Sprache bedient, um meinen Stoff zu erläutern, wie sie ihnen und allen Gesangsbeflissenen am zugänglichsten ist. Dass sie den Stoff erfassen, glaube ich — ob sie ihn annehmen, wird die Zukunft lehren. Ich wünsche es im Interesse der »Kunst des schönen Tones« von Herzen.

Ihre Lehrer sind vorläufig noch selten; die Lehre des primären Tones ist neu und deshalb angefeindet, sie ist erst im Begriffe, sich zu verbreiten, und meine Absicht ist, zu dieser Verbreitung beizutragen. Wem es ernstlich darum zu thun ist, Namen wissen zu wollen, der kann solche von jedem Sänger ersten Ranges erfahren.

Mein Quellenstudium ist die Praxis. Aus MERKEL's Schrift »der Kehlkopf« aber ist der Name »der primäre Ton« angenommen worden.

Die vorliegende Schrift könnte sehr wohl mit einem Motto beginnen, in welchem der Fleiss und die Beharrlichkeit gepriesen wird — oder mit Göthe-Tasso: »Hier bin ich — dass Freunde schonend meiner sich erfreu'n«. — Da ich aber überzeugt bin, dass die besonderen Interessenten dieses Werkchens nicht schonend meiner sich erfreuen — so setze ich statt dessen einige Zeilen tiefer das altbekannte Räthsel:

»Wie wird eine Kanone gemacht? —

— Man nehme ein Loch und giesse Metall darum.«

Ob nun diese metallene Kanone schiesst, oder ob das gegebene Loch zu jeder Quantität Metall passt, darüber gibt der Erfinder des Rätsels keine Aufklärung — ebenso wenig, wie sämtliche vorhandenen Gesangsschulen und ihre Verfasser, — deren Theorie und Praxis nichts anderes zu beweisen im Stande ist — als was wir aus einem, dem vorgenannten analogen Rätsel, ersehen können, indem ihr System lautet:

»Wie wird singen gelernt? —

Man nehme einen Kehlkopf und schiebe Luft durch«.

Das ist das Bild der Einfachheit, mit welcher zum grössten Teile Gesangsunterricht erteilt wird — und das Geheimnis der schönen Stimme bleibt in Dunkel gehüllt.

Dieser wenigen Worte wegen werden aber unendlich viele Werke geschrieben, welche sich Gesangsschulen nennen — oder nicht nennen und doch welche sein wollen — aber keine sein können, weil man Gesang — einen psychologisch-physiologischen Vorgang — durchaus nicht wie ein Rezept, irgend einer doktrinären Wissenschaft ähnlich, auf Papier übertragen kann.

Gesang ist klingende Luft, Seele, Gefühl, Musik und Gehör.

Die Gesamtwirkung der hier genannten Faktoren auf den lebenden, von der Natur zum Vokalisieren bestimmten Organismus unterliegt vielerlei Umständen der Kultur und des Geschmacks.

Diese Umstände zu beeinflussen, um die für den Gesang bestimmten Organe zur Thätigkeit, das heisst zu angenehmer, schöner Wirkung zu bringen, heisst Unterricht.

Was stellt sich der Schüler in den meisten Fällen nicht alles vor unter dem Worte Unterricht, und wie wird er arg getäuscht, wenn er bemerken muss, wie die ganze Kunst in dem Kommando »Klappe auf — Klappe zu« etc. besteht, als ob der Mensch ein Klavier wäre.

Eine grosse Anzahl schöner geistreicher Werke, neben einer noch grösseren voll subjektiver, unbegründeter Behauptungen, zeugen vom grossen Interesse für die Sache des Gesanges. Jeder bemüht sich, diesen vogelfreien Stoff nach seiner Individualität auszubeuten — und warum thut er das — kann er das thun? Weil es schwer ist und wohl schwerlich jemals gelöst werden wird, den gesangbewirkenden Muskeln Vorschriften zu machen, oder diese Thätigkeit festzustellen. Diese Werke beweisen eingehend die Thätigkeit der Stimmbänder, des Kehlkopfbaues und der Gesangsorgane überhaupt, aber nicht vom gesanglichen, sondern vom anatomischen Standpunkte, und ihre Weisheit gipfelt in dem Ausspruche, wobei sie selbst ihre sämtlichen vorhergehenden Kapitel überschlagen:

»Man muss sich bemühen, den Ton zu veredeln«. — Also handelt es sich in der Hauptsache eben nur um die Veredelung des Tones. Wer aber soll den Ton veredeln? der Lehrer oder Schüler? — oder gar das Buch? — Da heisst es ferner »der aufmerksame Lehrer muss dies dem aufmerksamen Schüler beibringen«. — So — das wäre eigentlich die ganze Gesangsschule.

Diese Worte aber bedürfen durchaus keiner schriftlichen Beglaubigung, da sie eine selbstverständliche Anforderung des Begriffes »Lehrer« und »Schüler« sind. Und wenn diese Werke nicht gleichzeitig das Mittel angeben können, das Ohr des Schülers oder Sängers für reinen Tonfall zu schärfen, oder die sog. »Methode« des Buches hat nicht gleichzeitig die, noch unabsehbaren, Eigenschaften des Phonographen an sich — so sind diese Schulen und ihre Ratschläge für Kunstbeflissene jedenfalls sehr verwandt mit meinem eben angeführten Rätsel von der Kanone.

Um zu dieser Kenntnis zu gelangen, braucht man aber nicht Bücher mit vielen Abbildungen und anatomischen, aus chirurgischen und medicinischen Werken zusammengetragenen Texten zu schreiben.

Soll das Buch den Ton veredeln?

Wenn es der Lehrer nicht kann, das Buch wird es wohl niemals können.

Folglich ist der stets vertrauende Schüler nur auf den Lehrer angewiesen, und jede Zugabe einer teuren Gesangsschule im Sinne der althergebrachten älteren und neueren Werke dieser Art höchst überflüssig.

Denn trotz dieser oftmals dringend empfohlenen Werke, verlassen sich die Gesangslehrer nebenbei stets auf ihre eigene Weisheit und Erfahrung am eigenen Leibe; sie legen sich einige Stellen aus der von ihnen bevorzugten Gesangsschule, ihrer eigenen Individualität gemäss zurecht und drängen dieselben durch Wiederholung und Angewöhnung ihren Schülern schablonenhaft auf. Dieses stete Versuchen, einen fremden Organismus in die eigene Haut zu zwängen, nennen sie dann Methode — ihre — neue Methode. Schlägt diese Methode zufällig bei einem Schüler vom Dutzend an, so hat er Talent, bekommt ihm aber die verabreichte Dosis schlecht, so hat sich der Lehrer einfach in diesem Talente geirrt, wie sich der Arzt im Patienten geirrt hat, wenn die Medizin nicht anschlug. Er tröstet sich mit dem Ausspruche: »Er oder sie war schon zu versungen, oder zu unreif, oder hat schwer begriffen«, — und der Würfel ist gefallen.

Was vom Gesange zu sagen — als Schule — übrig bleibt, das hat NEHRlich in seiner Gesangsschule »seinem Schüler dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm (nachmals weiland Kaiser Friedrich) gewidmet« so schön und wahr gesagt, wie kaum ein anderer in älterer und neuerer Zeit — ob er's verstand, so zu lehren wie er's fühlte, ist ein ander Ding.

Für den Dilettantismus ist ein Durchschnittsgesanglehrer, — der Unterschied besteht grösstenteils nur in der Honorarfrage, — ganz angenehm, weil

der Schüler Gelegenheit nimmt, etwas Geschmack und Sicherheit zu üben, und weil der Unterricht eine musikalisch nützliche Anregung bietet, — das aber besonders, wenn der Lehrer ein musikalisch ästhetischer Sänger ist — oder war. Diese können sehr wohl Geschmacksunterricht im Singen erteilen, und es kommt unter diesen Umständen bisweilen vor, dass der Zögling Flügel bekommt und sich bald über die Auffassungen und Umzäunungen hinweg schwingt, welche sein Leiter ihm anlegen wollte — zu seinem Glücke — und zu des Lehrers Glück.

Das sind die tüchtigen Schüler mit dem unverwüstlichen Materiale, an denen die Methode nichts zu verderben vermochte, während bei den elf anderen vom Dutzend die Absicht misslang, weil sie gewissenhafter waren.

Der junge Streber aber, der sich durch die Kunst und die Künstler hat begeistern lassen, hat kein Urteil, wem er seine Mittel anvertrauen soll. Er konzentriert seine ganze Sympathie auf einen Lehrer, der ihm aus irgend welchem persönlichen oder zufälligen Anlasse als der Richtige erscheint. Sei es durch augenblickliche Erfolge, durch Reklame, oder gefesselt von den Leistungen des Sängers als — Sänger.

Ein guter Sänger ist aber nicht immer ein guter Lehrer, ja nachweislich sind die bedeutendsten Lehrer der berühmtesten Sänger nie, oder nur vorübergehend Fachsänger gewesen.

Wo sind die anderen Schüler aus dem Atelier, aus dem WACHTEL hervorging? aus dem BÖTEL hervorging —? und viele andere einzige Zöglinge ihres zufälligen Lehrers —?

Man gebe mir eine Nikita in die Schule und ich bin ein berühmter Lehrer. Die grosse Kunst hat in den meisten Fällen nur im Zufalle und beiderseitigem Glücke bestanden, sich zu finden und zu ergänzen; oder sie besteht darin, das Ohr zu haben, eine verborgene Stimme zu erkennen.

Der Kunstnovize gibt sich als Sänger in eine Behandlung, von der er von vornherein überzeugt ist, dass sie gut sei. Er überlässt sich ganz seinen Wallungen und der Begeisterung. Er sieht nur die lächelnde Zukunft vor sich — und vergisst darüber die Gegenwart; sähe er sie auch — er hat kein Urteil — da sich für ihn keine anderen Normen für gültig erweisen — als der Ausspruch seines Lehrers.

Einen Maler kann ich als Schüler schon prüfen; ich sehe mehrere Bilder von ihm und vergleiche sie mit anderen und mit der Ansicht Anderer. Das Bild ist ein geleistetes Kunstwerk und das Kunstwerk lässt sich in seine Atome zerlegen und beweisen. Der Sänger hat es schwieriger, Vertrauen für

die Echtheit seiner Lehre oder Lehrfähigkeit zu erzielen, aber er kann es erzielen, wenn er im Stande ist, aus jedem Schüler einen Sänger zu machen oder jeden Organismus mit gleichem Erfolge zu behandeln.

Hier ist der wunde Punkt dieser ganzen Wissenschaft. Dem grossen Heere der Gesanglehrer geht die Kenntnis ab, den menschlichen Organismus des Singens und der Sprache sofort in seinem Werte zu erkennen. Es gibt viel mehr gute und selbst grossartige Stimmen, als wie sich täglich zum singen, und singen wollen, melden — sie schlafen nur — und es ist kein Ruhm, der Lehrer eines bedeutenden Tenors oder Soprans zu sein, wenn man denselben fix und fertig mit seinem überquellenden Tonmaterial ins Haus bekam. — Das allgemeine Urteil richtet aber darnach. — Von Studium — das heisst Gesangsstimmenstudium — kann man also in solchen Fällen nicht sprechen. Es liegt eine grosse Verantwortung in dem Begriffe, eine Stimme bilden zu wollen, vornehmlich, wenn der Lehrer, wie wir deren viele haben, selbst nur Quetsch- und Gaumentöne zu Tage fördert. Dieser Begriff wird aber durch die Not der Zeit und den Ehrgeiz beeinflusst. Einesteils durch die Sucht nach Geld und Gelderwerb, andernteils und rückwirkend — hat der Schüler, selbst wenn er erwacht, nicht den Mut, zu zweifeln, er darf nicht zweifeln — er ist geblendet. Des Lehrers Ehrgeiz aber lässt den Gedanken nicht in sich aufkommen, ob wohl sein Lehrgang der Richtige gewesen sei oder nicht — da sonst das Gebäude seiner »Methode« in nichts zusammenbrechen würde. Er bekämpft mit Ehrgeiz seine Unwissenheit und gibt dem Gedanken an eine Verantwortlichkeit niemals Raum. Er hat es bequem, den Weisen zu spielen, und er spielt ihn auch, nachdem er diese und jene Stimmen ruinierte, indem er den Zögling seinem Schicksale überlässt.

Wer richtet nun über Stimmenbildung?

Jeder nächste Gesanglehrer wird dem Unkundigen klar zu machen wissen, dass er nichts oder alles falsch gelernt hat. — Somit ist das Chaos der Ansichten vollständig, und jeder Gesanglehrer der Verehrer seiner eigenen undefinierbaren Methode.

Und doch hat Gott den Menschen einen gleichmässigen Organismus zur Vokalisation eingesetzt. — Wo sind die Naturgesetze für das Singen? Besteht die ganze Weisheit nur darin, einen Laut auf Kommando von sich zu geben, mit der Abwechslung »Klappe auf — Klappe zu« — wie die Tasten eines Harmoniums — auf und nieder gehen, während der Blasebalg Luft gibt? Wo findet der Kunstnovize Rat und Urteil über »Stimmen« unter dem Eindrücke dieser naiven Lehrprinzipien? Nie — er hängt vom Zufall ab

— und das ist eine rückständige Schuld der Wissenschaft. Diese Schuld zu vermindern, will ich mit dieser meiner bescheidenen Schrift mein Scherflein beitragen, vielleicht findet sich hiernach noch mancher Andere, der tragen hilft am Baue der Wahrheit.

Es ist schon längst das Streben der musikalischen Gelehrten auf dem Gebiete des Gesanges gewesen, Licht ins Dunkel dieser Wissenschaft zu bringen. Aber selbst Ärzte und Physiologen haben keine befriedigenden Resultate liefern können — der Apparat unserer grössten Sänger war bei näherer Untersuchung nicht anders beschaffen als der von unbedeutenden oder selbst Nicht-Sängern.

Daraus muss schliesslich die Überzeugung erwachsen, dass das Geheimnis der grossen und schönen Stimme nicht im mechanischen, physischen Vorgange des Klingenlassens der Stimmbänder, also durch die Reibung der Luft an denselben, besteht, sondern — diesen gesungenen Ton im Kopfe und Munde mit Hülfe aller von der Natur dazu gegebenen Resonanz und Schwingapparate zu fangen — zu konzentrieren — und zu bilden. Also — ein Gesangsunterricht, für höhere Zwecke, besteht nicht im Notensingen und Schönsingen, sondern in der Lehre der richtigen Luftfunktion. Und ich wäre somit an der Ueberschrift »Tonbildung« angekommen.

Tonbildung ist die Wurzel des Kunstgesanges. Das Gehör für reine Tonbildung ist zu erziehen und zu bilden, die Mittel dazu sind gefunden.

Es giebt nur einen Weg, alles, was die Natur dem Menschen sing- und klingbares in Kehle und Brust gelegt hat, zum klingen zu bringen.

In erster Linie durch die Hinwegräumung aller Hindernisse, geschaffen durch die Natur der jahrelangen Gewohnheit — Sprache, Sprechen, Dialekt — und falsches Erfassen des Begriffes »singen«. Dieses Hinwegräumen aller Kulturanhängsel nennen wir das Suchen nach dem primären Ton — das heisst also, nach dem Grundton eines jeden Menschen, der seiner Natur — nicht nach Gewohnheit — sondern nach Bau und Stimmenlage am nächsten, am bequemsten liegt, — ein Ton, gleichviel welchen Namen oder Klang er hat — der fessellos dem leichtgeöffneten Munde entströmt — ohne irgend welche Muskeln des Halses, der Zungenwurzel, der Nasenflügel, Kinnladen und ohne besonderen Aufwand von Lungen- und Brustkraft in Mitthätigkeit zu ziehen, — ein Ton, der somit dem Sänger das Gefühl angenehmer Behaglichkeit entlockt.

Es gibt Menschen, welche sogar fessellos sprechen, sobald sie aber singen

sollen, der Meinung sind, es müsse irgend ein Experiment vor sich gehen, und alsdann mitleiderregende Quetschtöne hervorbringen.

Hierdurch soll nun keineswegs gesagt sein, dass der Sprechton auch der richtige Sington ist, wie viele Gesanglehrer und ihre Bücher behaupten. Es ist vielmehr umgekehrt — natürlich bei einem fessellosen Tonansatz — als richtiger anzunehmen. Das freie Ausströmen der klingenden Luft findet in der Kopfhöhle Volumen, und im Brustkasten, sowie im Halswirbel einen Resonanzboden, daher spricht auch ein wohlgebildeter Sänger mit dem ganzen Apparat seiner Vokalwerkzeuge und selbst sein Sprechton ist derselbe Ansatz wie Gesangston. Dies aber namentlich bei Sängern mit kräftigem Brustbau, wo schon der leicht gefüllte Brustkasten dem Tone seine natürlichen Wege und Schwingungen gibt. Der Sprechton des täglichen Verkehrs beansprucht, um sich eben durch das Sprechen verständlich zu machen, den etwa fünften, selbst zehnten Teil nur der Kraft, die im allgemeinen das Singen in Anspruch nimmt. Wenn nun gelehrt wird, man soll so singen wie sprechen, so wollen diese Worte sagen, man soll mit nicht mehr Kraftaufwand intonieren, um einen Gesangston zu erzielen, als man zur Sprache braucht. Ein Prinzip ist aber darauf nicht zu gründen — und wenn ich vorhin von einem Fünftel der vorhandenen Kraft sprach, zum sprechen, so kommt es für den Gesang immer noch darauf an, selbst dieses Fünftel richtig zu verwerten — das heisst, diese kleine Dosis der ausströmenden Luft richtig zu fangen und zu konzentrieren, damit nicht von diesem kleinen Tone auch noch die Hälfte als wilde — nebenher klingende Luft — als Hauch aufgehe. In den meisten Fällen, namentlich bei hohen Stimmen, ist der Sprechton vollständig untauglich zum Singen.

12
Es heisst: »Wer keine Stimme hat, dem ist auch keine zu machen«, das ist allerdings eine göttliche Wahrheit. Ich aber sage, Stimme hat jeder Mensch, der nicht missgeboren ist, dessen Vokalwerkzeuge sich in normalem Zustande befinden — und sie ist wohl zu machen! Es kommt nur darauf an, ob seine Natur singen will, ob er Musik in der Seele hat. Jedermann, der die erwähnten Mittel der Natur in sich trägt, ist auch zu bilden, und zwar im besseren Sinne, gesanglich zu bilden, durch den hier vertretenen Weg und die Lehre der reinen Tonbildung nach den Grundsätzen des primären Tones. Ob dies durch eine Schule möglich ist, ferner ob eine Physiologie des Tones, des primären Tones, ohne Erläuterungen und Bewachung des geübten Lehrers möglich ist, um als Gesangsschule verstanden zu werden, will ich dahin gestellt sein lassen. Wenn ich vorhin behauptete, dass alle

Menschen gleiche Gesangswerkzeuge mit auf den Lebensweg bekommen haben, so muss ich nun hinzufügen, dass aber jeder Mensch ein anderes inneres und äusseres Gesicht hat. — Das äussere ginge durch Beispiele in Bildern und Worten zu verstellen und nach der Schablone zu erziehen — über das innere aber haben wir keine andere Gewalt als das Gefühl — das physische und moralische Gefühl. Das seelische gewinnt seine Eindrücke allerdings auch von aussen, in diesem Falle aber besonders durch das Ohr. Im Ohr des Sängers prägt sich der Ton ein, das Gefühl nimmt ihn auf und das Gedächtnis behält den Charakter dieses gehörten Tones, um ihn, durch das Ohr kontrolliert, wiederzugeben, zu wiederholen und zu vergleichen. Das häufige richtige Hören richtig sitzender Töne bildet Gehör und Gefühl zur Willenskraft aus, diesen richtig sitzenden Ton wiederzugeben. Der spröde, nicht an solche Manipulationen gewöhnte Gesangsorganismus wird zwar dem Willen bisweilen Schwierigkeiten machen. Da jedoch die leiseste Spur eines Gedankens im Menschen schon den Willen gebären kann, diesen Gedanken auszuführen, und die Muskeln und Sehnen der Thätigkeit diesem Willen unterthan sind, so gehorcht schliesslich der Organismus dem Willen, und es wird somit eine neue Thätigkeit an ihm erzogen, die ihm zur zweiten Natur — zur Gewohnheit — zum Instinkt werden kann.

Es kommt vor, dass ein Mensch mit dem Gehör für richtige Tongabe sich eher durch Hören selbst besser bildet, als es oft durch den teuersten Lehrer geschehen kann, wenn dieser nicht versteht, der Naturanlage seines Zöglings gerecht zu werden. Derartigen talentvollen oder geborenen Sängern ist nur nötig, das Bewusstsein ihrer Stimme zu wecken und ihren musikalischen Geschmack in die richtige Bahn zu lenken.

Der Mensch ist keine Klappentrompete, wozu ihn die meisten Gesanglehrer stempeln, indem sie ihre Methode einer Gesangserziehung von aussen nach innen wirken lassen wollen. Hier hat der Zögling mit zwei Faktoren zugleich zu kämpfen; zunächst den äusseren Ansprüchen seines Lehrers nachzukommen, indem er nach Vorschrift Mund, Zunge, Lippen in der physischen Gewalt zu halten hat, und zweitens, mit dem unsichtbaren, verdeckten Organismus Töne zu erzeugen, die dem Geschmacke des Lehrers, und durch Gewöhnung nach und nach auch dem des Schülers, pflichtschuldigst entsprechen. Dabei geht aber der innere Organismus unentwegt seinen eigenen Gang. Ist der Schüler fleissig, so singt er sich, nach Kraft seines Gedächtnisses, die Art der Töne ein, die seiner Meinung nach den Lehrer befriedigen; ob sie naturgemäss richtig sitzende Töne sind, darüber wird von beiden Seiten nicht

lange kritisiert, teils weil es der Lehrer nicht versteht, den fessellosen primären Ton vom künstlich beeinflussten Ton zu unterscheiden, und andern- teils weil der Schüler — ein Schüler ist — der alles glaubt, und um recht gewissenhaft zu gehen, sich zwingt, alles zu glauben, selbst wenn es gegen seine Überzeugung wäre.

Auf diese Weise gehorcht allerdings der spröde Organismus auch dem Willen seines Menschen, ja er gehorcht sogar leichter, weil er in dem Ge- leise weiter arbeitet, welches Sprache und Angewohnheit jahrelang schon eingefahren haben. Ob es der richtige Weg ist — ist Lehrer und Schüler einerlei — und sie ahnen nicht, dass neben dem engen eingefahrenen Ge- leise noch die grosse, breite, bequeme Fahrstrasse zur Verfügung steht und nicht benutzt wird; der Luftweg und Ton singt sich hiernach allmählich eine gewisse Lage zurecht, aus der er einst nicht wieder heraus kann, weder vor- noch rückwärts. Ist die Lage keine naturgemässe, so hängt die Stimme nur von der physischen Kraft ab, diese Kraft nützt sich häufig bald ab und zieht als Ersatz die benachbarten, eigentlich nicht zum Singen gehörigen Organe in Mitleidenschaft und es tritt Krankheit der Organe ein.

Es ist nicht zu leugnen, jeder Sänger hat eine gewisse Lage, die seiner Individualität am besten zusagt. Die reine Tonbildung aber bewirkt einen möglichen Ausgleich aller — sogenannten — Register. Und die gleich- mässige Luftverteilung gestattet eine Verfügung über alle Lagen und Färbungen der Stimme.

Ein Gesanglehrer nach der Schablone der grossen Menge kann die besten Anlagen oft irre führen, wenn er sie in das Joch seiner »Methode« zwingt.

Lässt sich eine gut beanlagte Stimme vom Geschmackskonsulenten durchaus nicht reizen, d. h. also, geht den Weg ihres eigenen besseren Ge- hörs für reinen Tonfall — unbewusst —, so ist die Welt um einen guten Sänger reicher, zumal wenn der Zögling im Sinne des Geschmacks ein gutes Vorbild an seinem Lehrer hatte. — Die meisten Gesanglehrer sind ja nur Geschmackskonsulenten und haben keine Ahnung von Stimmbildung.

Gar Viele behaupten und glauben den rechten Weg der Gesangslehre gefunden zu haben und zu lehren, und sie wollen ihre Behauptungen auf den Erfolg eines oder einiger ihrer Schüler begründen, während die Natur ihnen und ihrer Eitelkeit nur dann und wann einen Streich gespielt hat. Sie vertei- digen einige an den Schülern gemachte Erfahrungen und bilden sich ein, nach der Schablone des Einzelnen ein ganzes Menschengeschlecht erziehen

zu können. Ihre Methoden lassen sich durch nichts begründen, denn die Schüler tragen keinerlei Beweise derselben an sich, sie arbeiten mit Hilfsmitteln — im eingefahrenen Geleise — statt den von der Natur bestimmten, und sind nicht im Stande, die Art ihrer Erziehung als ein stehendes Prinzip auf Andere zu übertragen. Sie haben nichts gelernt als Phrasen und Geschmack, und können nichts anderes wiedergeben. Selbst die von ihnen bevorzugte oder ihnen aufgedrungene »Gesangsschule« ist nicht stichhaltig, da sie in der Regel alles besser wissen oder noch grössere Vorteile in der Praxis gefunden zu haben glauben, als Jener oder Jene vorschrieb. Und was schrieb der Mann vor? Er schimpfte weidlich über die Konkurrenz und fand es unerhört, bei diesem oder jenem Vokale die Mundstellung hier um einen Millimeter breiter, dort einen Millimeter höher für gut zu finden. Nimm zehn Gesangsschulen, lieber Freund, Du wirst in jeder andere Behauptungen über Vokalisation finden, über die Behandlung der Diphthongen aber, wie der Anlaut und Anschluss zu klingen habe, die merkwürdigsten Dinge erfahren. Über solche elementare Punkte wird Seite auf Seite geschrieben und gestritten — die eigentliche Stimme aber — der Gesangsunterricht, wird vernachlässigt. Das Wahrste an diesen Werken sind füglich noch die Solfeggien — die aber sind keine Gesangsschule — sondern Musik.

Wer löst nun dieses Chaos von Anschauungen? Wer singt den richtigen Ton? Wie ist der richtige Ton — und wer lehrt ihn, wenn man sich nicht einmal darauf verlassen kann, wer die schönste und grösste Gesangsschule schreibt?

Mancher fühlt es und kann es nicht als Schrift wiedergeben. Wie weit es mir gelingt, überlasse ich der Ansicht und dem Versuche Anderer. Mancher hat es auch schon gefühlt und geschrieben, es ist aber nicht verstanden worden, weil man sich nicht die Mühe geben will, die Gesangeskunde als ein wirkliches Studium zu betrachten, sondern vielmehr als eine leichtfertige tändelnde Unterhaltung. — Daran sind nur die Lehrer schuld; dieses Tasten in Vermutungen, dieses Gesinge und Gesuche statt zu üben und zu beweisen, kann keinen tiefen Einfluss auf das Vertrauen der Schüler haben. Ich habe es selbst empfunden, da ich auch durch die Hände verschiedener Lehrer gegangen bin. Über eines jeden System fand ich mich getäuscht, und ihre Phrasen und Reden fand ich keineswegs vertrauenerweckend. Ich hatte — nicht etwa aus angeborenem Pessimismus — stets das Gefühl, dass solche Lehre prinzipienlos — wild — zufällig sei, und dass es, wenn das die besten

Gesanglehrer sind, entweder ein Geheimnis über Stimmbildung geben müsse, oder dass es um diese Wissenschaft sehr traurig bestellt sei. —

Der Zufall, wie so häufig so auch hier, lehrte mich schliesslich den rechten Weg erkennen — aber zu spät.

Ich habe unter der Leitung eines der besten, ja eines berühmten Sängers, durch dessen Art und Weise, Sänger bilden zu wollen, derartig gelitten, dass mein Vokalorganismus in einen höchst erbärmlichen Zustand gekommen war. Die Stimme eines reifen Dilettanten wurde statt geschult — gemässigt — gebildet, — nur gedrillt. Mit Solfeggien begann der Unterricht und wurde gleichzeitig mit Arien, Liedern, Trillern, Staccati-, Mordents-, Portamentostudien, Treffübungen etc. — obgleich ich bereits vom Blatte sang — gewürzt, bis ich bei fabelhaftem Fleisse nach Verlauf von $\frac{3}{4}$ Jahren keinen Ton mehr in der Kehle hatte und total halskrank war. Hierauf machte ich die bedenkliche Bekanntschaft von Höllensteinpinselungen bis zur schärfsten Lösung, so dass mein Organismus nach jeder Procedur schier aussah wie der Abgrund der Hölle. Mit Bedauern bemerkte mein Meister, dass die Stimme schwand. Und nachdem noch einige Versuche, ob nicht wenigstens noch ein Bariton oder Bass zu retten sei, sich als erfolglos erwiesen, ging ich in den wohlverdienten Ruhestand. — Eigentliche Besserung empfand ich, als auch der Arzt in die Ferien ging und ich nicht mehr gepinselt wurde. Mit Singen aber, und fast auch mit Sprechen war es aus.

Da machte ich die Bekanntschaft des Hofopernsängers LUDWIG BÄR in Darmstadt, derselbe nahm sich die fast aussichtslose Mühe, meine Stimme einer Prüfung auf den primären Ton zu unterziehen — und siehe da — es fanden sich wieder Töne hervor. Ich lernte den Weg der reinen Tonbildung kennen, wie ihn LOUISE RESS in Berlin kultiviert hat und wie nur sie oder ihre Schüler ihn lehren und lehren können. Der Energie dieser Dame, der Wurzel des Gesanges auf den Grund zu gehen, verdankt vielleicht die ganze Gesangszukunft ihre Rettung vom Verfall. Ich sang mich durch rechte Luftführung nicht nur wieder gesund, sondern bekam auch wieder Stimme — zwar ohne die frühere Kraft und Ausdauer, aber doch so, dass ich noch einen leidlichen Sänger abgab. Man hat nun ein Recht zu fragen: »Wenn der Mann so klug zu reden weiss, warum singt er dann nicht selbst so gottgefällig, statt sich mit Schülern zu plagen?« Darauf folgt: Ich habe mich gesund gesungen und bin dann so weise geworden, dass ich mich als mittelmässiger Sänger unter der Mittelmässigkeit nicht wohl fühlte, zumal ich mir vollends einbilde, ein besserer Lehrer als Sänger sein zu können. Ferner:

Derjenige, dem das Glück seine Gesangsorgane beisammen gelassen hat, um in Folge seiner ernsten Studien auf der Höhe der herrlichen Gesangeskunst zu stehen als ausübender Künstler, genießt mit Stolz und Genugthuung die Früchte seines Strebens und fragt keinen Teufel nach Schülern.

Wenn es schliesslich aber nicht Leute gäbe, denen der Knoten über diesen Punkt der Wissenschaft gelöst ist — um diese Kunst auch ferner noch als ein ernstes edles Studium zu betrachten, so ginge diese Behandlungsart, die eine Fundgrube für manche Zweifel der Wissenschaft ist, stillschweigend zu Grunde. Die »gottbegnadeten« Sänger stürben aus, oder das Jahrhundert müsste warten, bis ihm der Zufall wieder einmal einen WACHTEL vorsetzt, um zu hören, was eine Menschenstimme vermag.

Sie würden wohl am Ende auch nicht aussterben, denn der Geschmack gewöhnt sich an das Vorhandene und die Besten von den Schlechten sind ja nachher immer noch die Allerbesten, so lange sie keinen Vergleich auszuhalten haben.

Ich halte es für eine ernste Pflicht, dieses Vorhandensein einer regelrechten und unfehlbaren Stimmbildung zu betonen, zum Trost für manchen Zweifler und zum Beleg der Wissenschaft gegenüber, welche behauptet, grosse und gute Stimmen seien Zufall.

Allerdings bisher Zufall — oder die Einzelnen »Gottbegnadeten« hatten gerade den Lehrer gefunden, den ihr Organismus vertrug. Auch mag ein ähnliches System früher wohl in Italien gepflegt worden sein — zu einer Zeit, da deutsche Tonkunst und Gesangskunst noch in der Wiege lag — und wir staunten die Sänger an, welche mit ihrem Gesangsorganismus geradezu spielten. Da sagt man im Allgemeinen: »Ja, das sind auch Italiener« — und glaubt dabei etwas recht Geistreiches gesagt zu haben. Die Wahrheit liegt aber zufällig nicht so fern: In Italien hielt man den Gesang schon für eine Kunst, als man in Deutschland noch gar nicht daran dachte, somit hat sich der Nimbus von den Vorfahren zum Teil noch auf die jetzt lebende Generation vererbt, und das Hören der brillanten Vorbilder hat die Nachkommen des Singens in Italien auf einer gewissen Kunststufe erhalten — über die wir im zweifach erwachten deutschen Gemüt jetzt allerdings erhaben sind. Die italienische Art zu singen hat ausgeartet, indem der früher edle Gesang der Kantilene sowie der Koloratur nur einer möglichst schmetternden und glänzenden Schreierei Platz gemacht hat. Und bei uns ist es ähnlich — der schlichte Gesang der Naivität nach Mozartisch-deutsch-italienischer Art hat sich durch die neue Musikrichtung im recitierenden Tondrama einen neuen

Gesangesweg suchen müssen, aber das Singen dabei vergessen, um an Stelle dessen zum Schreien und zum Brüllen überzugehen. Also die Sänger konnten nicht angemessenen Schritt halten mit dem Verlangen, welches der deutsche Komponist an sie stellt — oder sie singen sich die Stimmen so zu sagen für die neue Richtung ein, auf Kosten der alten Singweise.

Das aber ist ein unreifes Verfahren — und ist schädlich.

Eine ausgebildete Stimme soll Alles singen können mit gleicher Inanspruchnahme ihrer organischen Thätigkeit.

Man nennt VOGL in München einen Mozartsänger — als Liedersänger gibt es kaum seinesgleichen — und ist er nicht zugleich einer der bedeutendsten Wagnersänger?

Das sind die seltenen Stimmen mit dem runden weichen voluminösen Ansatz, wo selbst das Piano nach konzentrierte Luft ist.

Es ist interessanter von Männerstimmen zu sprechen, weil deren Organismus in seiner natürlichen Anlage spröder ist als der der Frauen und folglich der künstlerischen Bildung und Behandlung mehr bedarf als jene. Frauenstimmen kommt oft plötzlich der rechte Luftweg, zumal ihr Ton in den meisten Fällen, von natürlicher Kraft getrieben, seinen Gesangesweg nach dem Bogengange der Kopf- und Stirnhöhle nimmt. Dieser Weg muss bei dem Manne meist mühsam anezogen werden. Die laute Sprechweise und der Einfluss der Mutation hat den Tonfall häufig verflacht.

Insbesondere Tenorstimmen bedürfen der sorgfältigsten Behandlung, wenn ihnen eine lange Dauerhaftigkeit garantiert werden soll, da der Tenor überhaupt eine geschraubte Stimme ist.

Durch richtige Behandlung aber kann man die Naturanlage bis in ihre äussersten Fähigkeiten ausnützen.

Es gibt immer noch Lehrer und erscheinen täglich Gesangsschulen, welche den breiten Mund beim Singen verteidigen und allein richtig finden.

Bei breitem Munde ist allerdings im Augenblicke eine leichtere Tongabe möglich; der Laie und Gesanglehrer, der keine Ahnung vom Tone der konzentrierten Luft hat, lässt sich durch solche bereitwilligst glänzende — aller Welt vor Augen — oder hier vor Ohren liegende Töne blenden. Der Ton mit breitem Munde gesungen ist da — ist fix und fertig vorhanden, wie wir ihn hören — an diesem Tone aber ist nichts zu bilden und nichts zu bilden möglich. Der Ton mit breitem Munde kann unter Umständen sogar ein schöner, selbst ein tadelloser Ton sein, aber er ist es dann eben durch natürlichen Ansatz und inneren richtigen Luftweg.

Denn der äussere Mund hat auf die Wirkung des Klanges zur Tonbildung und Vokalstudie hier sehr wenig Einfluss. Wenn gleich der Mund auf Kommando höher oder breiter gestellt ist, so wird nebenbei dennoch am Klange laboriert; der Ton müsse mehr nach so oder so klingen, und der innere Organismus erstrebt mühsam den Anforderungen gerecht zu werden, während die den Mund umgebenden Weichteile ihre Mitthätigkeit versagen, in Folge der zum Singen kommandierten leblosen Maske.

Im richtigen Hören liegt das Geheimnis, und der ist der Meister, der dem Schüler selbst dieses Gehör beibringen kann, dem der Wille instinktiv gehorcht.

Man stelle sich den zum Singen bereiten Zögling oder Menschen vor: — er holt Atem und sein musikalisches Willensvermögen ist bereit den gewünschten Ton zu geben; da tritt entweder das Hemmnis der Gewohnheit, die Organe mit weniger Luft oder Lungenthätigkeit in Schwingungen versetzt zu haben, ein (beim Sprechen), und zu viel Luft erdrückt den Ton, d. h. die ungeübten Werkzeuge versagen; oder, der sich zum Intonieren bereit erklärende Organismus wird durch das Kommando, das Gesicht in andere geometrische und äussere Formen zu legen, aus der Bahn gelenkt, die der gesangliche Wille bereit war zu gehen. Diese Thätigkeit ist am besten zu vergleichen mit dem Gefühle, wenn man einen gefüllten Koffer oder Eimer heben will, derselbe aber wider Erwarten leer — oder umgekehrt wider Erwarten gefüllt ist; — ein unvorbereitetes Erschlaffen der gespannten Muskeln bez. vergebliches Anspannen derselben spielte hier dem Willen einen physiologischen Streich.

Das Thermometer des Willens war betrogen durch einen unschuldigen äusseren Vorgang. So behaupte ich auch, dass wir an all' unseren Sängern mit sehr, sehr geringer Ausnahme, im günstigen Falle nur die Hälfte von dem geniessen, was sie in sich tragen, weil die andere Hälfte nicht durch die Hindernisse der Angewöhnung und falschen Natur hindurch kann. Da sich der Sänger aber für diese Hälfte doppelt, ja drei- und mehrfach plagt und anstrengt, als es nötig wäre, wenn er gelernt hätte, nur mit der Thätigkeit einer rechten Luftfunktion zu singen, so geniessen wir nur 25 % von der Kraft, die er aufwendet.

Man könnte erwidern bei der Stimme dieses oder jenes Sängers sei ein mehr kaum denkbar. So dürfte sich bei näherer Untersuchung wohl herausstellen, dass die wenigen grossen und gesunden Stimmen, wie sie ein WACHTEL, SONTHEIM, TICHATSCHECK hatte, einen runden vollen Ton, wie ihn

MARIE WILD, MORAN-OLDEN, BEETZ, GRENGG und einige Frankfurter und Dresdener Sänger singen, den Ton eben da sitzen haben, wo er nach Naturgesetz bei allen Sängern sitzen sollte, um mit Behagen allen Regungen des Komponisten, des Dichters und des eigenen Gefühls gerecht zu werden. Ja es gibt selbst genug grössere und kräftigere Stimme als die beispielsweise angeführten, aber sie singen nicht, sondern schreien und könnten dennoch 50 % grösser sein.

Man sage nicht — Jene sind eben auserlesene gottbegnadete Stimmen, denn diese Bezeichnung wird sehr oft auch bei Sängern angewandt, welche mit Hilfsmitteln arbeiten und durch die Kraft ihres Geistes und ihres guten Geschmackes ihre Ruinen noch zu verwerten wissen. Es giebt viele, unendlich viele gute Stimmen, sie werden aber nicht geweckt, sondern im Unterricht häufig im Keime erstickt, indem die Organe einer elenden Musikmacherei unterzogen werden, statt dieselben zu bilden und für Gegenwart und Zukunft zu präparieren.

Fragt einmal, wie alt sie sind, die Sänger mit den vollen edlen Stimmen?

Haben sie es aber nicht von ihrem Lehrer, oder sind sie noch nicht einmal — jeder Einzelne — der glückliche Zwölfte vom Dutzend seiner Mitschüler — nun um so ruhmvoller für sie; ihre glückliche Natur hat sie unterstützt — um so schmachvoller aber für den Unterricht — sie sind ihrem Gesangsmeister durch die Finger geschlüpft.

Ich habe, namentlich Sänger mit grossen Stimmen, sich rühmen hören: »Gott sei Dank, mir ist nie ein Gesanglehrer zu nahe gekommen«. Und wir sagen mit ihnen, »Gott sei Dank«, sonst wären wir gar um manche herrliche Stimme ärmer.

Die Gottesgabe besteht somit darin, dass uns wenigstens einige solcher Stimmen erhalten sind, zum Beweis, was eine Menschenbrust an Kraft, Schönheit und Tonfülle zu leisten vermag.

Das sind alsdann die Stimmen, die sich mit dem Gehör und dem Instinkt für reine Tongebung von selbst gebildet haben.

Das Glück einer vollendeten reifen und gerechten Singweise ist nur wenigen Sängern beschieden. Von diesen Wenigen aber hat die Hälfte nur eine sogenannte Blütezeit, welche nicht über die Kraft ihrer Jahre hinausgeht.

Viele unserer guten Sänger verdanken diesen Namen lediglich ihrem guten Geschmacke, und dieser allein hat sie gerettet aus der Mangelhaftig-

keit ihres genossenen Lehrganges, aber sie haben nicht gleichzeitig das Mittel gelernt, die Stimme zu konservieren. Somit zehren viele vom Ruhme ihrer wenigen glänzenden Tage und was sie oder die Kritiker dann »konserviert« nennen, ist nur eine gewisse und notwendige Reserve, die sie sich ängstlich auferlegen müssen, um den morschen Bau nicht mit der vorhandenen Körperkraft umzureissen. Routine und Fähigkeit sind zu einer Kunst geworden, die eine Afterkunst ist — welche aber das Publikum häufig genug noch als Wahrheit hinnimmt. Ein Lispeln und Säuseln — und Verhauchen der Töne — selbst wo kein *pp* vorgeschrieben ist — macht Publikum und Kritik weiss, es sei Kunstgesang.

Wahre Kunst ist die höchste Nachahmung der Natur, aber Entstellung der Natur ist Karikatur. — Und dennoch beginnen die meisten Methoden der Gesangslehrer mit der Karikatur.

Mein erster Gesanglehrer frug mich häufig, wenn mir der Angstschweiss eines Gefolterten auf der Stirne stand — »nicht wahr — so schwer haben Sie sich ein Gesangstudium wohl nicht vorgestellt«? Aus angeborener Bescheidenheit sagte ich »Nein«, begriff aber im Grunde eigentlich nicht, was mit dem »Studium« gemeint; ich wartete immer noch darauf, dass das »Ausbilden« nun bald beginnen sollte. Mein Ideal eines Unterrichtes war, eine Stimme, sei sie wie sie wolle, müsse in der Hand des Lehrers wie Wachs geknetet werden können — alles, was der junge Streber mitbringt — ob gut oder böse, müsse erst zerschmolzen werden zu einem Urbestand — um dann in neuer Form als eine Neugeburt hervorzugehen.

Was wir hier trieben, war Musikmacherei, mechanisches Herunterplärren von Solfeggien, von den verschiedensten älteren bekannten Gesanglehrern komponiert — wir sangen, suchten und schrien nach Noten — und nach dem Komponisten dieser Noten hiess dann die Methode. So ist es noch und so ist es — allgemein.

Jedes Gesangsunterrichtsbuch braucht nur wenige Seiten zu fassen — wenn es überhaupt möglich sein soll, selbst zu lernen. Und soll dies möglich sein, so ist es eine der verkehrtesten Anweisungen, den Schüler vor den Spiegel zu kommandieren. Was er dort lernt, ist äusserer Anstand — oder soll die Quecksilberwand des Spiegelglases ihm das Gehör für die Schwingungen der Gesangsorgane bilden? Wenn einer meiner Gesangslehrer mir sagte, man müsse nach guter italienischer Schule täglich 4—6 Stunden üben, um es zu etwas zu bringen, so übte ich mit deutscher Ausdauer 6—8 Stunden. — Eine einzige halbe Stunde richtige Luftführung wäre gesünder gewesen.

Mein Fleiss mag extrem gewesen sein, wie jetzt meine Begeisterung für die Wahrheit der gründlich erprobten Sache extrem erscheinen mag.

Täglich fünfmal 20—25 Minuten Übungszeit genügt für alle Fälle.

Ich gebe mich auch keiner unnützen Einbildung hin, dass man sofort nur die Grundsätze des primären Tones erlernen will — denn dazu gehört Ernst und Sinn für das Wahre und ein wenig Krittelgeist. — Das ist aber für die meisten Sänger und solche die es sein und werden wollen, nicht die rechte Kost — sie leben lieber dem Augenblicke — auf Augenblicke.

Um das Jahr 1864 lebte in München der Meister der Tonbildung, FRIEDRICH SCHMITT, als Lehrer am Königl. Konservatorium.

Derselbe war von RICHARD WAGNER befürwortet und als eine Kapazität auf dem Gebiete der Gesangeskunst empfohlen¹⁾. Dieser versuchte nun in seiner Weise, den Schülern seinen Ton beizubringen und hielt tägliche Übungen mit ihnen. Mochte es aber nun an SCHMITT's eigenartigem Wesen liegen, sich die Schüler nicht genug willfährig zu machen und für seine Art zu interessieren — oder war man höheren Orts der Langweiligkeit dieser Methode müde — genug, SCHMITT hat mit seinen Schülern nicht viel Erfolge erzielt. Auch war er wohl mit seinem »SCHMITT'schen Ton« zu pedantisch und verstand es nicht, die Schüler von der Wahrheit der Sache zu überzeugen. Seine Behandlungsart war, trotz der Richtigkeit derselben, rein mechanisch.

Er war nicht Kaufmann genug, seine Waare anzupreisen — eine Tugend, an der allerdings viele Künstler unerkannt zu Grunde gehen, um der Marktschreierei Platz zu machen.

Später trat auch ein gewisser Huss in Leipzig auf, welcher ebenfalls Beweise einer unfehlbaren Stimmenbildung bringen wollte. Die Materie des täglichen Lebens aber gönnte ihm nicht seine Versuche zu Ende zu führen und seine Erfolge zu erleben. Was mir davon bekannt, so mochten seine Grundsätze einer ähnlichen Erziehung entstammen als die hier vertretenen. Er war mehr Kaufmann als Jener. Aber um Kaufmann zu sein und ehrliche Erfolge zu haben, dazu gehört ein Betriebskapital. Dieses aber zu schaffen, um sich nachher noch dem Hohne und Spotte der Konkurrenz auszusetzen, lässt

¹⁾ Selbst über diesen zweifelhaften Punkt der Kunstgelehrsamkeit hatte also RICHARD WAGNER ein massgebendes Urtheil.

einem wahren Künstler sein Selbstgefühl nicht zu und er stirbt mit seinen Schätzen in der Brust.

J. ALOIS MIEKSCH, 1820 in Dresden Sänger und Gesanglehrer, mag ebenfalls in diesen Grundsätzen gelehrt haben.

Der SCHMITT'sche Ton aber ist das Geheimniss, von dem die besseren Sänger, Gesanglehrer und Physiologen eine Ahnung haben. Durch ein hier und da gehörtes Wort ist diese Ahnung zu Versuchen gediehen. Aber selbst das Wenige, was einige gute Sänger oder Lehrer in der Sache angenommen haben, ist ihren Stimmen schon zu gute gekommen; indem auch hier ein guter Zufall unterstützte, was unreife Lehre nicht zu wollen vermochte.

Oft ist der Zufall jedoch nicht so gutartig und führt die geahnten Wege auf falsche Bahnen, zufolge dessen alsdann womöglich das Verdammungsurteil über ein Prinzip gesprochen wird, von dem man nur die Schaale aber nicht den Kern kennen lernte.

Den primären Ton zu suchen und zu studieren, ist ein vollständiges Verleugnen der bisherigen Muskelthätigkeit der Vokalwerkzeuge. Die jahrelange, lebenslange, ja man möchte sagen angeborene mütterliche Sprechweise, und Verwendung der Stimme nur in dieser Thätigkeit, hat eine Gewohnheit geschaffen, die wir beim reinen Tonbilden vollständig vergessen lernen müssen. Die, durch unbewusste, verfehlte Auffassung entstandene Verbildung des Gehörs in diesem Gebiete, ferner durch Klima und Körperbau bedingte Gewöhnung der Organe, muss neue Luft- und Klangwege geführt werden.

Wir wollen durchaus nicht Gottes Werkzeuge umbilden, sondern sie bloß heben und nützen, daher wird auch der Satz nicht recht verstanden, wenn es heisst: »Singt wie euch der Schnabel gewachsen ist!« So kommt es doch immer auf den Zweck des Singens an. Aber der Spruch ist beachtenswert; wenngleich der Mensch zunächst kein Vogel ist, dessen einzige Interjektion jener pfeifende Ton ist, den wir Gesang an ihm nennen:

Des Vogels Organe können durch keine Bildung beeinflusst werden, sie sind und bleiben so, wie sie Gott ihm schuf. Die erste Nachtigall der Welt, wird vermutlich so angenehm geflötet haben wie die letztgeborene dieses Frühjahrs — des ersten Menschen natürlicher Ton aber dürfte eher einem Grunzen und Kreischen ähnlich gewesen sein als einem Gesange. Und wollten die Menschen nicht mit der Musik in ihrer Seele singen, oder sich nicht durch Nachahmung, wachsende Bildung und Musik beeinflussen lassen; wäre ferner durch das komplizierte Zusammenwirken der fünf Sinne des Menschen nicht ein

harmonisches Erzeugen der Laute zum Bedürfnis geworden, so würde der »Gesang« des von der Natur gegebenen — Mundes — eher dem Geschreie der grössten Unkultur, als angenehmen Lauten zu vergleichen sein. Trotzdem selbst der Wilde, als Mensch, auf einer höheren Bildungsstufe steht denn ein Vogel — ein Tier. Und doch liegt schliesslich wider eine gewisse Berechtigung in dem Ausspruche. Gebt mir einen Urmenschen mit Urorganismus, aber der Bildung des jetzigen Zeitgeistes und ich will seine Organe schneller in die rechte Bahn des Singens gelenkt haben, als die manches weisen Mannes — denn hier wäre mir das Kontrastudium erspart, welches den Grundzug der Tonbildung, Tonfreiheit bildet. Gebt der Natur ihre Rechte, verbindet diese Rechte mit den Anforderungen der Musik und dem erwachten Gehör, so dass der Organismus dem Sänger sich bereitwillig zur Verfügung stellt, jedes Faserchen sich zum Klingen aufschwingt, jeder kleinste Hauch zum Tone wird — lernt diesen Hauch, diesen Luftweg ausnützen, zwanglos so weit die Kraft reicht — und ihr könnt singen »wie euch der Schnabel gewachsen ist«.

Nichts kann mehr unschön klingen, nichts kann den Sänger beeinflussen, weder Speise, Trank, ja kaum Ermattung, Erkältung und das Alter; denn der Gesang, die von ihm geforderte Kraft, verteilt sich auf den ganzen Körper. Also nicht nur Hals und Kehlkopf sollen singen, wie man ja häufig solchen leblosen Gesang hört, sondern der ganze Mensch — der Gesamtapparat des Oberkörpers.

Tonbildung ist die Wurzel des Gesanges. Wer es aber nicht versteht, diese Wurzel selbst zu schaffen und sie sorglich zu pflegen, wer sich also nicht vollständig klar ist, wie und wo das Singvermögen der menschlichen Stimme zu suchen und zu erfassen ist, der kann auch keine Stimmbildung treiben, weder lernend noch lehrend.

Dem Einen fällt dieses Studium schwer, dem andern leicht; den Einen unterstützt Dialekt, Körperbau, d. h. Bau seiner Gesangsorgane und ihre glückliche Lage, den andern beeinflussen diese Dinge. Es würde mich auf ein anderes Gebiet fern von meiner Absicht führen, wollte ich hier dialektische Eigenthümlichkeiten citieren und beleuchten, um ihre Sprachwurzeln zu ergründen. — Man unterscheide einfach die Dialekte der nächsten 10—20—30 Meilen im Umkreise; die Vokale des Hannoveraners vom Österreicher, des Sachsen vom Pommern, des Bayern vom Hamburger und Holsteiner, sowie alle internationale Eigenthümlichkeiten von einander — und versuche nicht mehr, dieselben mit einer sogenannten Gesangschule durch Lippen- oder Zungenstellungen in das Joch einer Vokalbildung zu zwingen, die sie ent-

weder von Natur besser haben oder welche ihr Knochen- und Knorpelbau einfach nicht zulässt. Es müsste sich denn Jemand finden, der eine sächsische, eine pommersche etc. Gesangschule für jeden Bezirk extra bearbeitet. Ebenso wenig ist der Ausdruck stichhaltig »deutsche« oder »italienische« Gesangschule — denn diese Bezeichnungen können sich doch nur auf die Lesart beziehen.

Alle Menschen sind nach einem Naturgesetz geschaffen, folglich auch — für unseren Fall — nach dem Gesetze ihrer Natur, ihrer Organe zu erziehen. Und jede Art eines Gesangstudiums, sofern es nicht nachweislich auf der Basis des von der Natur bedingten Weges gegründet wird — ist ein Zufallsspiel — ein Suchen und Vermuten, aber kein Prinzip.

Das Prinzip besteht darin, den Ton, den gesungenen Ton, zu leiten. Zunächst dafür zu sorgen, dass der aufsteigende Klang nicht flach aus dem Munde fällt, sondern nach der Kopfhöhle strebt. Eine Produktion, bei welcher das Rohmaterial, d. h. der noch wild aufströmende Luftdruck die Schädeldecke und den Halswirbel erbeben macht. Hierdurch ist Gelegenheit geboten, den Ton zu fangen.

Das geschieht in dem Gefühl, als wolle man den Ton nach der Stirnhöhle singen — also nicht aus dem Munde heraus, sondern in den Resonanzboden hinein. Durch diesen Weg bekommt der vorläufig noch rohe Ton einen gewissen Halt; der Luftstrom, das heisst, die klingende Luftsäule, bildet sich einen Treffpunkt, auf welchen sie beharrlich — jedoch mit wenig Atem — loszustreben bemüht sein muss.

Durch das hierdurch entstehende Gefühl erwacht das Bewusstsein; der Ton steht über den Stimmbändern und befreit die um den Kehlkopf liegenden Organe ihrer Mitthätigkeit, welche in unwillkürlicher Verengung des Schlundes durch unzugehörige Muskelthätigkeit (Presskraft) entstand.

Die Zungenwurzel verliert die Gelegenheit, sich krampfhaft, fast feindlich an den Kehlkopf zu stemmen (Quetschton).

Die Zunge rollt sich nicht in die Höhe, da es ganz gleichgültig ist, welchen Ton wir singen. — Sie hat also nicht nötig, die Reinheit regeln zu wollen, was sonst beim falschen Ansatz ihr Lieblingsamt ist. Hierdurch wird der »Knödelton« vermieden; die gerollte Zunge schafft nämlich unterhalb der Zungenwurzel eine Ausbuchtung, in der der Ton sich zusammenballt und einen falschen Resonanzraum schafft, welcher bisweilen dem Ton Volumen gibt und dem Sänger anscheinend Erleichterung schafft. Dieser »Knödelton« mag seinen Namen daher haben, weil er klingt als sänge der betreffende mit einem

*Versucht
den Ton
zu fangen*

Knäuel oder Knödel (Kloß) im Munde, und dem ist auch so. — Der zusammengeballte Ton schwirrt im Gaumen herum und gehorcht in den ersten Jahren deshalb leicht, weil er dem Sänger die Brustkraft erspart, den Ton, d. h. die klingende Luftsäule, in die Höhe zu treiben und auf der Höhe zu halten. (Also nicht musikalisch hoch, sondern pneumatisch — oben stehend.)

Im vorher geschilderten Manöver muss sich der primäre Ton herausstellen. Zu dem Zwecke werden auf denselben Luftstrom mit verschiedenen Vokalen und hauptsächlich mit verschiedenen Konsonanten — vorzugsweise Lippenkonsonanten — Versuche gemacht, um ferner zu sondieren, welcher Klangcharakter am leichtesten und angenehmsten den vorstehenden Bedingungen entspricht. Durch dieses Loslösen des Tones aus dem Halse und durch sein Aufsteigen nach oben, treten die Gewöhnungen der Unnatur in Ruhestand — fast in Schläflichkeit; die Luft gleitet ungehindert an den Hemmnissen vorüber.

Der wild aufströmende Ton soll aber gelenkt werden; durch seinen natürlichen Zug nach dem Ausgange, dem Munde, und in Folge des vorerwähnten Verfahrens, hat er einen Bogengang durch den ganzen hohlen Rachen, Kopf und oberen Gaumenraum gemacht. Hier widerfährt dem quellenden Ton ein neues Hemmnis zum Zwecke seiner Bildung. Der halbgeschlossene Mund fängt den Ton im Vorderteile der oberen Mundpartie auf und formt ihn rund und geschmeidig. — Der Ton strömt in der Gestalt, als würde er geblasen, die fleischige Oberlippe entlang.

Das hier angegebene Treiben ist, um einen Ton zu intonieren, das Werk des Willens — eines Augenblicks. Um diesen Weg aber einzusingen, bedarf es der konsequenten Durchführung und Beachtung desselben — seitens des Lehrers und Schülers. Erst wenn der neue Luftweg — manche haben ihn auch von Natur, wissen ihn nur nicht zu verwerten — diesen Bogen als selbstverständlich — instinktiv singt, — kann an die eigentliche Bildung der Vokale — der Aussprache und des Textes gegangen werden.

Man sieht aus dieser Schilderung, dass dieser Gesangston gar nichts gemein hat mit jenem Verfahren, wo der Unterricht vor dem Spiegel, oder mit dem Zurechtsetzen der Füße beginnt. Wir haben hier eine physiologische Studie vor uns, deren Hauptteil in der Ergründung besteht: wie klingt die also geleitete Luft. — In der Lösung dieses Problems aber liegt die Vollendung dieses Studiums. Gehorcht der Ton dem Sänger in der hier gewünschten Form, so hat er nur nötig, den Ansatz festzuhalten und in dieser Bahn den Ansprüchen der Sprachgrammatik gerecht zu werden.

Findet sich ein Sänger mit der geistigen Befähigung für die richtige

Auffassung des hier Gegebenen, so könnte er wohl gar nach 5—6 Monaten ausgelernt haben — um selbst weiter zu arbeiten — nicht als Ausübender, sondern als Lernender sich Zeit lassen, den gebahnten Weg zu entwickeln.

Der Lehrer der reinen Tonbildung wendet sich deshalb auch in erster Linie mit an den Geist des Schülers, und seiner Findigkeit und Intelligenz ist es überlassen, dem Zöglinge den Zweck der Übungen durch Beispiele so klar als möglich zu machen. Da aber häufig gänzlich gesangesunerfahrene Leute sich dem Gesangsstudium und diesem Studium widmen, so meinen dieselben, dass der Lehrer eben seine Thätigkeit bis zur Reife durchführen müsse. — Der Schüler, dem es nicht mit der Zeit eilt, hat darin Recht — und wir haben Beispiele, dass Manche 5—6 Jahre und noch länger in der Hand dieser Behandlung waren bis zur vollen Reife — obgleich ihnen dann immer noch fernere 5—6 Jahre bleiben, in denen die Stimme täglich wächst.

Ich sage also, gefunden ist die Stimme unter günstigen Umständen in 5—6 Monaten, aber, um auf ein früher gebrauchtes Gleichnis zurückzukommen, sie ist im neuen Geleise noch nicht eingefahren. Die grösste Zeit des Studiums nimmt nun die eigentliche Entwicklung des neuen Luftverfahrens in Anspruch. Dieses wieder kann unterstützt werden, entweder durch gute Naturanlage und leichte Biegsamkeit der Singorgane, oder durch die Art des Lehrers, der Natur seines Schülers möglichst entgegen zu kommen. Darin besteht die grösste Kunst des Lehrers, die Art, welche sich eben nicht schreiben lässt; — dem Schüler die klingende Luft auf die Treffstellen zu locken. — Selbstverständlich beginnt diese Singweise mit den zunächst — und bestansprechendsten Tönen der Mittellage eines Jeden, und wird nach Höhe und Tiefe, gleich sorgfältig ausgedehnt.

Nun könnte es vorkommen, dass selbst unter den Lehrern nach diesem Grundsatz der Eine dieses — der andere jenes Manöver für besser und zweckmässiger findet — das Ziel aber kann nur das Gleiche sein. Ein Schüler aus der Hand eines solchen Lehrers in die eines gleichgebildeten übertragen, würde unmöglich auf Meinungsverschiedenheiten stossen, wie wir diese bei sämtlichen andersgläubigen Lehrern und Methoden auffällig finden.

Einen wichtigen Faktor für diese Studien bietet die Behandlung der Konsonanten, mit Hülfe deren sich der Ton aus seinem Resonanzteile in den Vordermund entwickelt.

Zu diesem Zwecke unterscheide ich klingende, also tonenthaltende und plötzliche oder harte Konsonanten. Konsonanten wie *l, m, n, r, s, w* können den zu gebenden Ton schon im Anlaut in sich tragen (nicht *em̄, ärr* oder dergl.,

sondern summend, tönend). Der also angesetzte Vokal gewinnt dadurch seinen unwiderstehlichen Zug auf die Lippen. — Die entscheidensten Lippenkonsonanten für unseren Zweck sind wiederum *m* und *w*. Der aufsteigende Luftstrom, welcher das Wort *Wonne*, also *w* und *n* enthaltend, singt, kann bei rechter Beachtung der angegebenen Thätigkeit den rechten Weg kaum verfehlen, desgleichen Worte wie *Malen* (*m* und *l* enthaltend als Silbenanlaute), *Münze*, *Rasen* (*R* als Zungen *r* soll rollend schon den zu gebenden Ton in sich tragen); desgleichen das weiche, summende *s*; *Rosa*, *Wiese*, den Ton im *s* enthalten.

Die plötzlichen Konsonanten nehmen mehr einen explosiven Charakter an und sind eigentlich nur Geräusche — durch Luft-Reibung oder -Entfesselung entstanden; *b, c, d, f, g, k, p, t, v, x, z*. *Qu* ist ein weiches *K* und enthält, je nach Text und Anforderung, in seinem *u*- und *w*-Charakter bisweilen schon den Ton in sich wie die Erstgenannten.

Hier nun ist der Konsonant *b* der bevorzugteste, und in dem Worte »blüh« vereinige ich alle Anforderungen, welche den Grund der hier verteidigten Stimmerziehung bilden.

Der leicht geöffnete Mund lässt *b* und *l* leicht summend in ein dunkel gefärbtes *ü* nach der Stirnhöhle dringen; dunkle Vokale bilden den Grundsatz dieser Studien, nicht »indem man den Kehlkopf herabdrückt«, denn gedrückt soll überhaupt nicht werden, sondern weil der in die Höhe gehobene Ton den Kehlkopf tief unter sich in Ruhe lässt. Aus den Vokalen *ü* und *ö* entstehen allmählich die für den grammatikalisch richtigen Gesang benötigten *i* und *e*.

Alle Vokale in jeder Textlage und fast alle Konsonanten sollen im Vordermunde liegen und der Ton einem glänzenden Metallstabe gleich der Oberlippe entstrahlen.

Der Charakter der Vokale bildet sich mit Hülfe aller Weichteile des Mundes, und in Folge deren unmerklichstes Dehnen und Zusammenziehen (weicher und härter werdend), zu undefinierbaren Färbungen des Ausdruckes.

Ich komme auf einen früheren Ausspruch zurück: Hier regiert der Wille; das Fleisch wird in diesem Falle dem Willen nicht plötzlich gehorchen, aber das innere Ohr hilft den Tönen — stets unter Anforderung der geschilderten Luftwege — die Vokale, einen durch den andern hindurch zu bilden.

Der Sänger beachtet seine richtige Luftfunktion und will z. B. »Wotan« singen, da kann es leicht geschehen, dass der etwaige Hörer, statt des Ge-

wünschten, das Wort »Wötön« (nach Art wie man in Hannover die *a* ausspricht) zu hören bekommt; *o* und *a* sind noch nicht durchgebildet; die Stimme ist noch zu primitiv. Sie hat Zeit, sich zu bilden, und einst werden spielend und strahlend die runden vollen Vokale und peinlich saubere Konsonanten den Lippen entströmen, wenn der Kampf mit der Kontrathätigkeit der falschen Muskelanwendung zu Ende ist.

In der Regelung der Luft, und in der Beherrschung derselben, im Gefühle für das richtige Mass auf diesen Ton und diese Tonlage, liegt das ganze Geheimnis dieses Systems.

Ein einfaches Bild zur Veranschaulichung: Ein Springbrunnen mit gerade aufsteigendem Wasserstrahl; die aufsteigende klingende Luftsäule. Auf dessen Spitze gipfelt eine Glaskugel, an welcher sich der Wasserstrahl bricht, dieselbe aber, in Folge richtiger Regelung, auf gleicher Höhe balancierend erhält; der von der Luft gehobene Ton, welcher beim geringsten Versäumnis an Luftnachschieb fällt — abbricht — verflacht. Das hierbei aufsprudelnde Wasser erfährt, als Klangsäule gedacht — aber, durch den Bogengang am oberen Gaumen entlang, und durch die Uebungen mit geschlossenem Munde (nicht zugeschlossenem), eine vokale Ableitung, bei welcher nicht der leiseste Hauch nutzlos nebenher strömen kann.

Grösserer Luftnachschieb verstärkt den Ton auf natürlichem Wege — sein Ansatz bleibt derselbe, nur sein Strom wird gewaltiger durch die Kraft der Lungen. — Sind die Organe gross und kräftig, so geben sie einen grossen, einen dicken Ton, sind sie zart und klein, so füllen sie durch den intensiven Glanz in ihrem Tonfalle dennoch jeden Raum.

Der Ton gleicht dem gezogenen Geschütz; er bohrt sich durch die Luft und findet Widerhall an Luftwellen. — Also weit entfernt, stark singen zu wollen durch Halskraft, Presskraft, Aufreissen des Mundes, — oder Lyrik bez. piano bezwecken wollen durch Abdrehen der Luft, in Folge gewaltiger Verengung des Halses. Der Forteton der flachen Singweise gleicht einem Geschoss von nasser Bogensehne.

Im geblasenen Ton, wie man diesen Ansatz auch nennen könnte, finden wir auch das sogenannte »Tonspinnen«. Ein wohlgemeinter Ausdruck, aber eine Manipulation, die man bei Männerstimmen nur selten oder nie hört.

Es hat sich in neuerer Zeit eine Art Pianosingerei eingeschlichen, welche den Laien häufig als Kunstgesang täuscht — natürlich, denn der ewigen Schreierei müde, thut dem Ohre eine Erholung in diesem Sinne auf kurze Zeit wohl.

Diese Pianotöne, welche z. B. unter der Firma »Tonspinnen« bekannt sind, strengen den Sänger in den meisten Fällen gerade so — oft noch mehr an, als sein Forte. Denn sie sind kein piano des Tones, sondern eine Verkümmernng desselben, und der Hörer geniesst mit diesem kleinen Teile Klang, gleichzeitig noch den grösseren Teil nebenher ausströmende Luft — als Hauchgeräusch; das Rasseln der ausser Betrieb gesetzten Gesangswerkzeuge. Bei diesen Pianotönen empfängt der Hörer meist nur den zehnten Teil der Kraft, die der Sänger verbraucht.

Piano — reines piano singen ist schwer — denn selbst der kleinste Pianoton soll ein konzentrierter, kein flatternder Ton sein. Er bedingt gute natürliche Lungenkraft und einen wohlgeschulten Ansatz, um mit einem kleinen Atemdruck schon die Singorgane zum sprechen zu bringen.

Der Schmelz eines echten Pianotones ist von sinnberückender Wirkung — und trifft eher die tiefsten Falten des Gefühls als das Forte. — Dieses aber muss zu Freude und Jubel stimmen. Die Brust des Hörers muss sich von der Empfindung des freien strahlenden Tones dehnen, wie die des Sängers.

Das ist Gesang — das bewirkt reine Tonbildung.

Vier bis fünf Jahre Studium, es mag hart klingen. Aber welches edle und ernste Studium ist unter dieser Zeit? Selbst der niedrigste Handwerker, dessen Leistungen der Gebildete sofort nachzuahmen versucht wäre, bedarf dieser Zeit, um Sicherheit zu gewinnen — und in der Jugend lernt man leichter als im Alter. Man vermag im Alter in Folge Geist und Bildung schneller nachzuahmen — aber zu lernen oder gar sich gewöhnen — den Körper, die unsichtbaren, widerspenstigen Organe gewöhnen, um feindliche Elemente zu bekämpfen, die der Muttersprache und dem täglichen Lebenszweck sich wohl als nützlich erwiesen — das ist nicht möglich.

Viele unserer jungen Sänger rühmen sich, nur $1\frac{1}{2}$ bis 2 Jahre studiert zu haben — ihre Erfolge sind Eintagsfliegen und sie sind 20 Jahre früher zu Ende mit ihren Leistungen, als der Sänger einer gründlichen Schule nach Naturgesetz. Eigentlich begreife ich nicht, was sie die lange Zeit — 18—24 Monate — getrieben haben, denn den Begriff Gesangstudium haben sie nicht verstehen lernen. — Sie haben so lange Geschmacksunterricht genossen und Vortragsstudium gemacht — welche den unreifen Organen allerdings oft schwer genug fallen.

Die höchste Kunst ist die getreueste Nachbildung der Natur; der Ton, die Stimme des grundgebildeten Sängers ist während der ersten 40 Jahre ihrer Thätigkeit noch in Entwicklung und Hoffnung begriffen und schwingt sich oft noch zu zwei- und dreifacher Grösse auf, als sie war, da sie die Leitung des Lehrers verliess, — eine Zeit, in der die meisten Stimmen, insonderheit Tenorstimmen, ihrem Verfall mit Riesenschritten entgegen gehen. Die falsche Muskelthätigkeit erlahmt von einer Aufgabe, die ihr nicht zukommt. Gewaltsame Verengung des Halses soll einen konzentrierteren Luftstrom bilden helfen, wenn die nervösen Werkzeuge die jugendliche Schwingkraft eingebüsst haben und zu erschlaffen beginnen. — Wenngleich eine besonders kräftige Körperkonstitution der falschen Kraft und Gegenkraft noch einige Zeit zu trotzen vermag, so enden solche Stimmen dennoch in der Regel, indem sie nur noch schreien können, weil keine andere Sprache mehr gehorcht, wenn nicht akute oder chronische Krankheit der leitenden Halsteile auch diese Arbeit verbietet.

Meine Studien haben mich gelehrt, dass der Sänger nach Grundsätzen des primären Tones als Sänger eigentlich nie heiser wird. Eine Behauptung auch des Professor SCHMITT, München, welcher darob fast verlacht und verspottet wurde. Der Sänger kann als Mensch heiser werden wie jeder Andere, ja leichter als jeder Andere, wenn er die erhitzten Organe plötzlicher Kälte aussetzt und die Schleimhäute entzündlich werden.

Bei einiger, nur menschenwürdigen Behandlung des Körpers — ohne Kasteien, weibische Ziererei und Furcht Atem zu holen — ist hier der Sänger selbstverständlich weniger Gefahren ausgesetzt, weil die Gesangswerkzeuge überhaupt nicht überangestrengt sind, sondern nur einer natürlichen Forderung genügen.

Und wenn der Ausspruch eines bedeutenden Mannes auf diesem Gebiet in seiner abstrakten Behauptung vielleicht etwas zu weit ging, so ist doch immerhin zuzugeben, dass Krankheiten da weniger auftreten können, wo sich der Organismus durch seine natürliche Thätigkeit eher stärkt als schwächt, und sich die physische Kraft, studiengemäss, auf den ganzen Körper verteilt, — also, jeder beliebigen Kraftarbeit gleich, durch Übung Kraft erzeugt.

Es kommt auch vor, dass »Knödelsänger« als Sieger aus dem Kampfe mit ihren widerspenstigen Organen hervorgehen — indem sie sich eine Lage zu recht gesungen haben (siehe die Vergleiche vom Geleise), aus der sie nicht heraus können, und die sich mit den Jahren auch stärkte — allerdings in ihrer Art. —

Besonders aber ist diese Behandlung beweiskräftig als gerecht und gesund, wenn sie im Stande ist, ein chronisches Halsleiden hinwegzusingen und die Natur unterstützt — wie ich selbst erfahren und selbst geleistet als Lehrer dieses Tones.

Der Zustand der Ruhe ist Medicin; die malträtirten und aufgeregten Organe werden in ihre Bahn zurückgeführt — die falsche Muskelthätigkeit hört auf, und alle Hindernisse des freien Luftstromes werden sanft hinweggeräumt.

In diesem Sinne behauptete auch SCHMITT, versungene Stimmen zu retten und der Kunst zu erhalten durch Gesundsingen. Von seiner Thätigkeit darüber ist wenig in die Öffentlichkeit gedrungen. — LOUISE RESS aber hat diese Probleme wissentlich gelöst und an einigen unserer ersten deutschen Sänger — welche noch kurz vor Thorschluss ihre Stimmen auf diese Weise retteten, bewiesen.

Ich selbst hatte z. B. einen Bassisten in Behandlung, dem Jeder sagte, — es läge an seinem musikalischen Gehör, dass er diese oder jene Stelle unrein oder falsch sänge. Er hörte dies zur eigenen Verzweiflung und doch war es ihm beispielsweise nicht möglich, drei halbe Töne neben einander chromatisch aufwärts zu singen. Die dritte Stufe wurde stets ein ganzer Ton, bisweilen sogar ein Terzensprung — trotz aller seiner Mühe, es nicht thun zu wollen. Ich sage, die Stimme hat hier gelitten, sie hat einen Defekt durch Muskelanschwellung, -Verschiebung oder -Erlahmung, welcher ausgeglichen werden muss — und ausgeglichen wurde.

Ein weit bekannter guter Baritonist plagte sich im »Czaarenlied« bei der Stelle »Und liebkosend sprach er« u. s. w. jämmerlich; *b* und *ces* wurden stets *b* und *c* — und diese Unglücksstelle blieb genau so, ob er das Lied höher oder tiefer transponiert sang. Da ähnliche Stellen sich oft zeigten, schrieb die Kritik, »der Mann ist nicht musikalisch genug«. «Ei, ei, solche Fehler sollten nicht vorkommen«. — Armer Sänger!

So kommt es häufig vor, dass mittelmässigen Sängern einige Töne in einer gewissen Lage nicht parieren; — sie komponieren und legen sich selbst höhere dafür ein. Publikum und Kritik hält es für Prahlerei oder Kunst, während es Verzweiflung ist.

Solche krankhafte Fälle gebären neue — durch Schieben und Verdrücken am Organismus, werden Lücken zugefüllt, um andere aufzureissen.

Die Natur hilft ja in schweren Krankheitsfällen wunderbar — warum soll sie also hier nicht auch gnädig sein an einem lebenden Apparate

— der — in seiner Thätigkeit — selbst dem Laryngologen verschlossen bleibt.

Weder Höllenstein noch Jod regulieren den überreizten Vokalapparat. Wer sich nicht gesund singen kann, der ruhe sich gesund und baue auf die ewig nachsichtige Natur in ihrer Unergründlichkeit. Diese Tonbildung ist nun in ihrer gesundheitsfördernden Art nicht nur dem Sänger von Nutzen, sondern jedem Vokal- und Sprache-beflissenen, so da sind Redner, Juristen, Pastoren, Schauspieler, Offiziere* etc., ebenso wie auch dem Dilettanten dieser Unterricht in etwas knapperer Form angepasst werden kann. Und es ist nur Irrthum vom Dilettanten selbst, wenn er der Meinung ist, für seine Bedürfnisse sei dieser oder jener Unterricht gut genug. Auch der Dilettant ist berechtigt, gut und recht zu singen. Aus guten Dilettanten rekrutieren sich ja eben nur die Künstler, und eine gesunde Grundlage ist ihnen ebenso förderlich wie dem Künstler, während das Gegenteil ihnen noch schädlicher sein kann an Körper und Gesundheit als Jenen.

Aus den Anmerkungen »mit wenig Atem« — »spielends — zwanglos« und dgl. ist zu ersehen, dass in dieser Erziehung von jeder Gewaltthätigkeit abgesehen wird. — Die Stimme muss leicht gehorchen lernen, so weit es ihre Natur erlaubt.

Es gibt Leute genug, welche da glauben, weil sie nur (Männer natürlich) bis *f* singen können — sie seien Baritonisten — zumal sie unten bis *b* oder *a* knurren können. — Es laufen selbst beim Theater viele solcher Baritonisten herum, während ihre Natur dennoch nach oben treibt — sie sind Tenöre, wie wir deren überhaupt mehr in der Welt haben, als man allgemein annimmt.

Ein Tenor zu sein, bedingt durchaus nicht, dass man das hohe *b* oder *c* singen müsse. Es kann ein Sänger bis *f* oder *fs* als Liedersänger sehr wohl ein Tenor sein und eine sehr schöne Stimme haben, wenn dieselbe nur regulär behandelt ist. Man hilft sich hier mit dem Ausdrücke »Baritontenor« oder »Tenorbariton«.

* Offiziersorgane sind häufig durch Strapazen, Kommandieren in rauher Luft, Erhitzung, Erkältung, sowie Überschreien der Stimme, d. h. im Freien mehr Ton geben wollen, als die Stimmbänder Schwingungen gestatten — theils auch durch das Eindringen des Kehlkopfes; dem Sprechen flach auf den Stimmbändern — im sogenannten »Lieutenants-tone« — klanglos, matt, verschleimt, »kratzig« geworden — dass ein grosser Teil des gesammten Offizierstandes überhaupt halskrank ist, ohne Aussicht auf Besserung. Auch hier hilft Höllenstein und Jod nur für den Augenblick.

Wozu die Bilderbücher für den begeisterten Zögling? Es ist wohl ganz lehrsam und gut, wenn der Sänger in die Werkstätte der Natur blickt — aber einen Unterricht auf den Beweis anatomischer Studien gründen zu wollen, ist unmöglich. Die Natur lässt sich in ihrer Thätigkeit nicht belauschen — nur ahnen. Wir sehen und hören das wie, aber nicht das warum. Gesang ist Seele. — Neben der organischen Thätigkeit wirkt auch der psychische Mensch, und wohl sicherlich den grösseren Teil des Singens mit.

Darum erscheint es einem, durch das Ohr gebildeten Sänger geradezu lächerlich, wenn solche Bücher den Gesang fördern wollen, indem den einzelnen Organen des Individuums Vorschriften gemacht werden; soll der Schüler etwa im Stande sein, um z. B. den Vocal *o* zu singen, auf Kommando das Gaumensegel hoch zu ziehen, ohne zugleich eine Schluckenbewegung machen zu müssen? Soll dieser einzelne Körperteil den Klang bewirken? Um *e* zu singen, den Mund »verbreitern, die Mundwinkel herabziehen«, ist insofern richtig, als der flache ungebildete Ton schneller aus dem Munde kommt, folglich leichter — aber nicht singbarer — als edlerer Ton. Und wenn nun der Schüler von Natur einen sehr breiten Mund hat? — Oder was geschieht, um *a* zu singen, »man lasse die obere Zahnreihe 2—3 mm hervorleuchten«, wenn der Schüler eine sogenannte englische Mundbildung hat, wie wir sie häufig bei Damen finden? Es ist ein grosser Irrthum, die Stimme von aussen nach innen durch die Fratze bilden zu wollen. Es ist selbstverständlich, dass eine gewisse Umstellung der Gesichtszüge, namentlich des Mundes, einen Einfluss auf die gesammte Mund- und Gaumenumgebung haben muss. Man bewege das Glied eines Fingers, und äusserlich schon kann man die Muskeln und Sehnenwirkung am ganzen Unterarm beobachten, wie viel mehr könnte da eine Wirkung der zarten Fleischtheile im Munde ohne Folgen bleiben. Aber bei einigen Versuchen wird Jedermann finden, dass sich jeglicher Vokal mit jeder Mundstellung sprechen oder singen lässt, allerdings in einigen Klangschattierungen, aber darin liegt ja eben der Betrug. Welche Klangfarbe ist die rechte? Wer beurtheilt sie? Wer prüft sie? — der Lehrer. Sie sei, wie sie sei — dieser Vokal entspricht dieser Mundstellung und jener Vokal entspricht jener Mundstellung, nach seiner Ansicht, und es ist ihm gleich, ob der betr. Zögling einen pommerschen, einen sächsischen, einen rheinländischen oder englischen Mundbau hat: »Der Bien muss«. Und siehe da, mit der Zeit hat sich der Schüler an die Mundmanipulation ge-

wöhnt, während die Stimme inzwischen ihren eigenen unglücklichen oder glücklichen inneren Weg gegangen ist.

Was kümmert es dem Trompeter, wie Messing gemacht wird? Er studiert Ansatz und Ton, seine Lippen sind die Stimmbänder; der Posaunist vergrössert oder verkleinert den Schallraum seines beweglichen Instrumentes. Des Menschen weicher Gesamtorganismus oberhalb der Stimmbänder und — einschliesslich des beweglichen Kehlkopfes mit den Klingwerkzeugen, ist durch seine leicht bewegliche Art derselbe Schallraum in höchster göttlicher Vollendung. Wird dieser Schallraum vergrössert, so kann sich darin ein grösserer, voluminöserer, runder Ton entwickeln, als wenn er verkleinert und durch weit geöffneten Mund, seines Volumens beraubt wird.

Man höre die Töne der Ziehharmonika ohne den Balg, den Schallraum darum — oder die der Violine ohne den hohlen Leib.

Der menschliche Gesangsapparat vereinigt alle musikalischen Möglichkeiten eines Zungen- und Röhreninstrumentes zugleich. Der vollendete Sänger der reinen Tonbildung soll keine technischen Schwierigkeiten kennen; Verzierungen, Triller, Läufer und Schattierungen gehorchen dem reifen Organismus durch den blossen Willen; er spielt mit der klingenden Luft, vom sanften Säuseltone bis zum schärfsten Alliterationsrecitativ.

Es wird gar gewaltig nötig in unserer Zeit, dem althergebrachten Schlendrian der Gesangstyrannei und Manieriertheit die Spitze zu bieten und jene veralteten Behauptungen einer sogenannten italienischen oder französischen Schule mit einer Schule des Rechts und der Naturgesetze zu vertauschen; obgleich ich zugestehen muss, dass es wohl niemals möglich sein wird, auf diesem Kunstgebiete wissenschaftliche Normen festzustellen, um dieselben schwarz auf weiss im Archive aufbewahren zu können.

Die Luftfunktion ist das ganze Geheimnis und ich rufe dem Speciallehrer SIGA GARSO in Bremen, als einem gleichgesinnten Propheten der Aufklärung in diesem Sinne mit Freuden εὐρηκα zu!

Es könnten aber noch 100 Bücher geschrieben werden, und sie entstammten dieser Gesangsrichtung, als Erbteil des »SCHMITT'schen Tones«, sie müssten übereinstimmen mit dem Charakter dieses meines — bescheidenen Büchleins.

Da eine Religion voller Äusserlichkeiten aber viel leichter Anhänger gewinnt, als eine, die auf die Wahrheit ihrer inneren Überzeugung baut, so wird in dieser Richtung wohl noch manche Ansicht zu Tage gefördert und noch

viel gesündigt werden, und die grosse Menge wird noch lange dem Popanz der Ceremonie gehorchen — um zu glauben, was sie sieht.

Der Unterschied dieser Methode von der Andersgläubiger ist der eines ernstesten Fachstudiums von einer Charlatanerie. Die Spielerei kostet, wenn auch nicht immer den Hals, so doch oftmals ein ganzes Lebensglück, während dem ernstesten Studium das Gefühl der Sicherheit und des Wohlbehagens folgt.

Oder ist es nicht Spielerei, wenn man, wie in den meisten solcher Werke, lesen muss: »Es empfiehlt sich, ein wenig mit dem Bauche zu wackeln, damit der Ton in eine leichte Vibration gerät und somit gefühlvoll klingt« — oder »Bauch einziehen« — »Hände auf dem Rücken« — »Lächeln« — »Mund weit auf« — »Zähne zeigen« — »Kork dazwischen« — »Zunge niederdrücken« — »Löffelstiel darauf« — »Unterlippe einkneifen« — »Halz kurz machen« und dergleichen. Lächerlich!

Der Vernünftige mag ernsthaft versuchen, welche weitere Unarten diese Manipulationen in's Gefolge ziehen; z. B. die absichtlich niedergedrückte Zunge macht den ganzen inneren Organismus hart und krampfhaft, »die Lippen einkneifen« verzerrt alle Sehnen und Nerven aus dem Bereiche ihrer naturgemässen Lage. »Hals kurz machen, damit der Ton schneller als bei einem langhalsigen Menschen heraus kann.« Unsinn! — kurzhalsige Menschen sind meist gedrungener und nervigerer Bauart als langhalsige und haben deshalb mehr physische Kraft als jene, folglich auch meist kräftigere Lungen und kräftigeren Ton.

Am auffälligsten und fast mitleiderregend wirken die angelernten Gesichter, wenn bisweilen ein ganzes Gesangsinstitut entfesselt wird — wo die Schüler eben nichts gelernt haben als — Noten; Lieder und Arien — auch notenrein, vor Allem aber die gleichmässigen marionettenhaften Bewegungen der Esswerkzeuge. Von Stimmen sehr wenig — ängstliche Tönchen — verzagt und sorgfältig. Verdecktes Gefühl, welches vor lauter Sorgfalt auf die nebensächlichsten Dinge nicht zum Durchbruch kommen kann. Selten hier und da ein fröhlicher Ton, welcher vermöge seiner guten Naturanlage sich selbst erhalten hat. — Hoffnungsvoll und glücklich aber alle. — Dort wird aufmunternd Applaus gespendet von Freundeshand — und das Publikum ahnt zum grössten Teile nicht, welch' wochenlange und monatelange Mühe das Einpauken einer einzigen der gebotenen Nummern oft gekostet hat — und dass eine besondere körperliche Schonung diesem feierlichen Tage zum Siege verhalf. Von den rohen Eiern, Pastillen und Wassern, welche der Seele den Ausgang ebneten sollten, gar nicht zu sprechen.

»Après nous le déluge!« denkt der Lehrer und steckt die Komplimente ein.

Es ist geradezu ein Risiko, alles gegen nichts, zu nennen, wenn man beobachtet, wie junge strebsame Leute, ausgestattet mit »leidlichem Geld und frischem Blut«, über den Ocean geschwommen kommen, um sich auf irgend einem deutschen Kunstinstitute im Gesange bilden zu lassen, und diese Bedauernswürdigen, erfüllt vom guten musikalischen Rufe dieser Institute, werden mit Noten gefüttert und schablonenmässig wie Instrumente behandelt. Der Unterricht beginnt mit der Fertigkeit und endigt mit der Fertigkeit. — Die Stimmen wagen sich nicht durch die Noten.

Am wohlsten ist solchen Stimmen in der Regel, wenn sie »tüchtig loslegen« können und sie haben Recht in ihrer Unschuld. Die Natur bäumt sich auf gegen solche aufgedrängte Künstelei, und ihr Gesang ist ein Not-schrei der eingeengten und überspannten Organe.

Lehrer und Schüler täuschen sich häufig über solche Fortetöne — denn ein lauter Ton ist noch keineswegs ein musikalischer Forteton; er hat kein Fundament.

Nicht selten täuschen sich auch Kunstkenner aller musikalischer Gattungen und Theaterunternehmer über solche Stimmen. Im Saale voll glänzender Kraft, sind sie auf der Bühne tonlos und matt. Oder umgekehrt; scharfe Stimmen, die ihren Glanz direkt von den Stimmbändern beziehen, sind in der dramatischen Handlung möglich, während sie im Konzertsaal geradezu unangenehm wirken. Da sagen die Kenner und sagt die Menge: »Es ist eigentümlich« — und der Sänger ist gerichtet.

Eine wohlgebildete Stimme soll für Bühne wie für Konzert gleiche Berechtigung haben, und es zeugt keineswegs von der Güte derselben, wenn sie sich nur für eines von beiden eignet. Ausserdem ist es selbstverständlich, dass man die grosse Stimme auf dem Theater stets vorziehen wird — während die kleine oder zartere, ihres Erfolges im Konzertsale sicher sein kann.

Ein voluminöses Organ täuscht oft den unbefangenen Hörer im Augenblicke. Es kommt vor, dass er einen Sopran für Alt hält — einen Tenor für Bariton, den Bariton für Bass; der Charakter der Stimme ist robuster geworden, die Brustresonanz spricht mit und alle Saiten schwingen. Die Sopranistin hat also durch den Ausgleich der Register das Recht erworben, auch ihre tiefen Töne zu verwerten. Dasselbe gilt für jede andere Stimme; sie legt sich so zu sagen, nach dem Abstreifen der Fesseln, in ihrer ganzen Länge und Breite hin.

Vor mir liegt der jüngst erschienene Stahlstich einer Sängerin, welche bei einer berühmten Lehrerin in einem berühmten Institute zur Altistin gebildet wurde. Da aber einige berühmte Kritiker finden, ihre Stimme eigne sich besser für hohe Lage — so studiert sie nun bei einem anderen berühmten Lehrer Sopran. — Falls sie nun als Sopran zur Geltung kommt, wer trägt alsdann den Ruhm davon? Und wer, wenn ihr die hohe Lage nicht zusagt, die Verantwortung?

Dieser Fall kommt häufig vor. Die eine Partei sagt, wenn es misslingt: »Hätte er mir doch gefolgt« und die Andere: »Es war schon zu spät«.

Die meisten Sänger sind durch verschiedene Schulen gelaufen. Aber gerade in dieser Treulosigkeit, an ihrem ersten Lehrer begangen, prägt sich deutlich die Sucht nach Aufklärung aus — der Drang, mehr wissen zu wollen, weil das bisherige sie nicht befriedigte. — Sie bilden sich selbst. Wir finden nicht selten in Reklamen von Gesanglehrern und Instituten die Namen von Sängern aufgezählt, als Muster ihrer Erfolge, um welche gleichzeitig noch zwei, drei, selbst vier Gesanglehrer buhlen, um ebenfalls das Zufallskind ihrer Erziehung unterzuschieben. Der Sänger nach den Grundsätzen dieser Erziehung braucht keinen Gesanglehrer mehr. Ja wir finden sogar Sänger, welche in ihrer Unerfahrenheit etwas Rechtes zu sagen glauben, wenn sie erläutern, dass sie drei Lehrer, ja sogar zwei zugleich hatten; der eine war vorzüglich im »Decken der Töne« — der andere grossartig im »Bezug auf Textaussprache« — der dritte aber hatte eine wunderbare Manier, Mittel und Wege anzugeben »wie es gemacht wird«. O sancta simplicitas!

Man sollte es nicht für möglich halten, welche naive Ansichten oft unter Sängern und selbstverständlich noch mehr unter Dilettanten im Umlaufe sind. Da wird von künstlich, von unnatürlich erzeugten Tönen gesprochen, ja sogar von Mitteln, um einen schönen Tenor oder Bariton zu bekommen, während sie selbst sich elend durchlügen mit Hilfsmitteln.

So hörte ich z. B. wiederholt die Bässe der Vokalkapelle des DIMITRI SLAVIANSKY, welche auf der Pariser Weltausstellung und in ihren Konzerten in Deutschland berechtigtes Aufsehen erregten, als unnatürliche bezeichnen, weil sie drei bis vier Töne unter die Tiefe unserer besten Theaterbässe singen. Da hilft kein Sträuben, sie sind doch natürlich, und aller Neid muss ihnen ihre voluminösen Kontra-A und-As lassen; denn auf dem Gebiete der Unnatur, oder wo Täuschung zum Ziele führt, würde sicherlich für den dramatischen Gesang kein Mittel unversucht bleiben, wenn es solche gäbe. An sich selbst ist eine phänomenale tiefe Stimme aber stets natürlicher als eine auffällig

hohe. Erstere gibt sich nur in gesunder Kraft, während letztere stets geschraubt ist.

Im Gesange spiegelt sich die Seele eines Menschen wieder, wie schon ein altes Sprichwort — wenn auch in anderer Form — sagt. Das Gefühl hängt von äusseren, vernehmbaren Eindrücken ab. Im Gesange klingt es geläutert, allgemein verständlich wieder. Gefühle aber schön wiederzugeben, ist eine Kunst. Das höchste Streben der Kunst aber ist, dem Ursprung der Natur zu gleichen. Gebt der Natur ihre Rechte in der Kunst, nützt die Mittel, welche sie Euch bot — singt ganz, wie es Gott und der Welt gefällt. Die Wege dazu sind hier angegeben.

Lernt Tonbildung — bedürft Ihr dann noch einiger Bildung in Vortrag und Routine, so nehmt eine Gesangschule von den besseren Autoren der Neuzeit zur Hand. In ihren letzten Kapiteln schreiben einige sehr viel Gutes über Geschmack und Ästhetik des Singens. Oder geht zu einem Geschmackskonsulenten, sei er Sänger oder Musiker, er wird der Stimme nichts mehr anhaben, Euch aber manches Gute und Nützliche sagen können aus seiner jahrelangen Praxis.

Vielleicht bin ich mit meinen Ansichten bisweilen in die Karikatur verfallen, aber sie erschien mir die einzige Möglichkeit, mich allgemein verständlich zu machen. Ich habe mich möglichst bemüht, objektiv zu bleiben. Die betreffenden Interessenten dieser Schrift werden schon herausfinden, was auf ihren Teil kommt. Und ich füge noch hinzu, dass ich mich absichtlich bemüht habe, Namen zu vermeiden.

Aber selbst meine Karikaturen sind Wahrheit, denn das was die begeisterte Menge oftmals noch »reizend« und »genial« findet, erscheint dem geweihten Ohr karikiert. Solche Karikaturen sind nicht mehr die Natur der Kunst, sondern Künstelei, die den Augenblick beherrscht, das tiefere Gefühl aber kalt lässt.

Ja ich gestehe, dass mir selbst die Freude an manchem Sänger verdorben ist, den ich früher, mit unschuldigen Ohren, für gut fand. Aber es geht mir, wie dem Arzte: Soll er die Lust und das Interesse am Menschen verlieren, nachdem er Anatomie studierte?

Es gibt genug »gottbegnadete« Sänger, denen man wirklich einiger schöner Töne halber ihre vielen Unarten verzeiht. Aber das ist hierin gerechter, als

wenn man selbst die Unarten noch »reizend« findet. Nun, es muss ja auch Unterlagen geben, von denen das wahre Schöne sich plastisch abhebt.

Ich habe manchem vorzüglich beanlagten Sänger die Dauer seiner Thätigkeit bemessen und ihm sein testimonium abeundi 5—6 Jahre vor seinem Ruin ausgestellt.

Mancher Klügere aber versuchte, wenn auch mit zweifelhaftem Vertrauen — aber weil nicht viel mehr zu verlieren — sein zersungenes Material noch einmal der Schule des primären Tones zu unterwerfen — und er ist gerettet worden und sagt: Ich begreife nicht, wie meine Stimme die Miss-handlung bisher ausgehalten hat.

Heut' glänzen diese Stimmen von den ersten Hoftheatern bis Bayreuth.

Unser berühmtester deutscher Heldentenor hat sich nicht entblödet, seine Stimme einer Prüfung dieser Tonbildung zu unterwerfen und er war erstaunt, dass es eine greifbare Lösung in der Lehre des Gesanges gibt. Aber er tröstete sich mit der Menge, »die ihn wohl noch eine Zeit so hinnehmen würde, wie sie ihm bisher in sein vorgerücktes Alter zugejubelt hat«. Er meinte: »berühmter kann ich nun doch nicht mehr werden.«

So halten wir uns an die junge Kraft und die neue Gesangsära. Es ergibt sich von selbst, dass ein Boden, der gut gedüngt ist, auch gute und reichliche Früchte tragen muss.

Lernt Tonbildung — sucht die Natur Eurer Stimme hervor! Habt Ihr dann noch Gefühl und Geschmack — so werdet Ihr schön, edel und gesund singen bis in's hohe Alter!

Leipzig im Herbst 1889.

Müller-Brunow.

II.

Tonbildung.

Die richtige Erziehung der menschlichen Stimme zum
Kunstgesange nach den Grundsätzen des primären Tones,

zugleich Studien

für Sänger, Sangesbeflissene und Redner.



VORWORT.

Es ist so leicht wie lügen; —
Regiert diese Windlöcher mit Euren Fingern
und der Klappe, gebt der Flöte mit Eurem
Munde Odem und sie wird Euch die bered-
teste Musik sprechen. —

Seht Ihr, das sind die Griffe etc.

(Hamlet III, 2.)

Nachdem ich im ersten Teile meiner Schrift behauptet, man könne Kunstgesang nicht aus Büchern lernen, um sich durch Mund-, Hals-, Zungen-, Gaumen-, Brust- und Bauchbewegungen zum Sänger zu bilden — ist die Aufforderung an mich herangetreten, meine Auffassung einer Stimm- und Gesangsbildung in allgemein verständlicher Form wiederzugeben, und ich habe somit ein Prinzip aufgestellt, wie es das Studium des Kunstgesanges erfordert, um dem Sänger das Bewusstsein über seine Stimmittel und deren Lage beizubringen. Der Hauptzweck dieses Werkes ist, dem Sänger den Wert des primären Tones klar zu machen, denn nur mit dieser Grundkenntnis ist es möglich, die Thätigkeit des Organismus nach Höhe und Tiefe gleichmässig zu verteilen und zu fühlen.

Zu diesem Zwecke müssen zunächst die Gaumenkonsonanten und sonstige Hemmnisse der freien Klangentwicklung hinweggeübt werden. — Die klingende Luft soll konzentriert werden, um über dieselbe nach Willkür und Bedürfnis verfügen zu können. Alle Gesangregister sollen sich in einen gleichmässigen Luftstrom verteilen, und schliesslich soll nicht nur die Stimme allein, sondern der ganze Mensch soll singen, so dass er selbst einer tönenden Säule gleicht.

Wie weit es mir gelungen ist, das, was nur dem erfahrenen Lehrer dieser Grundsätze, dessen Ohr den Gesamtorganismus seines Schülers — dessen Lage und Anlage bei wenigen Tönen — ja bei einem Tone vollständig erkennt — als Schrift in ein greifbares System zu bringen, wird die

Zukunft lehren. Über den Wert dieses Studiums beziehe ich mich auf alles im I. Teil dieser Schrift Gesagte, sowie auf die Grundsätze, wie sie offiziell nur LOUISE RESS und SIGA GARSO vertreten, die mir als einzige Konkurrenten bekannt sind.

Die folgenden Übungen aber sind beim systematischen Verfolgen ihrer Prinzipien dazu angethan, dieses Gesangs- und Stimmenbewusstsein zu erwecken.

Die angeführten Vokal- und Konsonantenstudien sehen im ersten Augenblicke einer Spielerei nicht unähnlich, die beigefügten Zeitverhältnisse aber werden dem eingehenden Beobachter den Ernst derselben einleuchten lassen.

Die Töne der ersten 5—8 Monate haben oft einen undefinierbaren Klangcharakter, welcher durch den Kampf der alten Gewohnheit mit dem, durch die eine angegebene Mundstellung bewirkten neuen Luftweg, entsteht. Es ist uns auch im ersten halben Jahre der Übung durchaus nicht darum geschehen, »singen« zu wollen, sondern nur richtige Luftfunktion zu erzielen. Darum sind alle Vorschriften genau zu befolgen und zwar gleich im Vorwort erwähnt — piano-zwanglos — so, dass der Ton »quellen« lerne; die Bildung geschieht innerlich, durch das innere und äussere Ohr reguliert. Der äussere Mund wird bei vollendeter Ton- und Textgabe einige Veränderung erfahren. Wie weit dies nötig ist, geht dem Sänger, wenn sein Ohr für den richtig sitzenden Ton gebildet ist, von selbst auf. Damit der Lernende nicht im Dunkeln tappe, ist jeder Übung das »wie und warum« beigegeben.

Der Schüler soll sein Meister werden.

Alle Menschen haben gleichen Organismus, darum bilden wir auch nicht einseitig, nach Gewohnheit und Erfahrung am eigenen Körper, sondern nach Naturgesetz — nicht Sachsen, Bayern, Pommern, Rheinländer, Italiener, Amerikaner etc. zu Sängern — sondern Menschen. — Die Vokal- und Konsonantensprache in diesen Übungen bindet sich an keine Provinzialismen, sondern behandelt die Gesangswerkzeuge eines Jeden nach seiner eigenen Naturanlage. Dem Einen wird der vorgeschriebene Ansatz leichter, dem Anderen schwerer gehorchen. Dem Einen nützen Dialekt und Gewohnheit, dem Anderen werden sie Hemmnisse legen.

Dem Pommern und Ostpreussen wird beispielsweise sein volltönendes Zungen-*r* zum Unterschied vom Sachsen sehr förderlich sein, dem Rheinländer wird es hart ankommen, die Gaumenlaute in den Vordermund zu ziehen, dem Bayern wird das hier vorgeschriebene *sch* sehr leicht fallen etc. etc.

Die Kunst ist heiter, aber der Weg zu ihr verlangt Ernst und Ausdauer;

ohne Grundsatz ist sie ein Glücksrittertum, vom Zufalle abhängig. Der Sänger soll seine Werkzeuge in der Gewalt haben, wie der Musiker sein Instrument, er muss dessen Griffe, Umfang und Eigentümlichkeit, erprobt haben, um Vollendetes leisten zu können.

Das Ziel dieser Studien ist: grosser Ton, Weichheit, Biegsamkeit, Ausdauer und Urteilsfähigkeit. Die sonderbar erscheinenden Unterlagen (Texte) zur Tonbildung sind Beispiele, welche in der deutschen, sowie jeder anderen Sprache behandelt werden können, und es berührt mich eigentümlich, wenn ich lese »Deutsche Gesangschule« oder »Italienische Gesangschule«, es sollte heissen: Gesangschule für Menschen; denn was deutsch oder italienisch etc. daran ist, kann sich doch nur auf die Sprache beziehen, nicht aber auf die Gesangsbildung. ²

Die hier eingeführte Richtung zu singen mag wohl aus Italien stammen, aber sollte es einem anders Geborenen, mit Sinn und Ohr für richtigen Tonklang, nicht auch möglich sein, ein solches, und zufällig genau dasselbe System zu begründen? Ich denke doch, und vereine das Erlernte mit dem selbst Gefundenen und Erprobten.

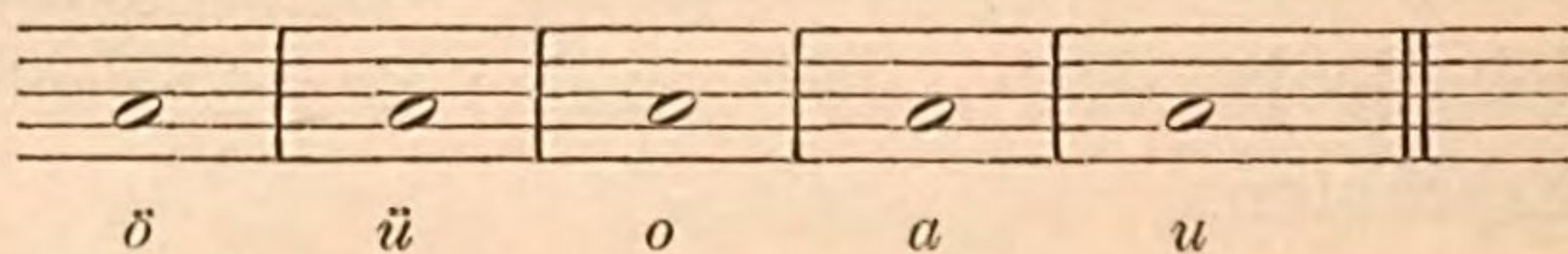
Hier sind Grundsätze verzeichnet, an denen nicht nur Schüler lernen, sondern auch Sänger ihre Weisheit erproben können.

Ein regelrechtes Gesangsstudium nach dem Systeme des primären Tones und der Stimmenbildung soll ernst behandelt werden wie ein Sprachstudium; denn das rechte Singen ist eine eigene, und wenn wohlgebildet, die höchste und allgemein verständlichste Sprache.

Tonbildung ist kein Gesang, sondern das Ansatzstudium, den Gesangsorganismus in willkürliche Gewalt zu bekommen.

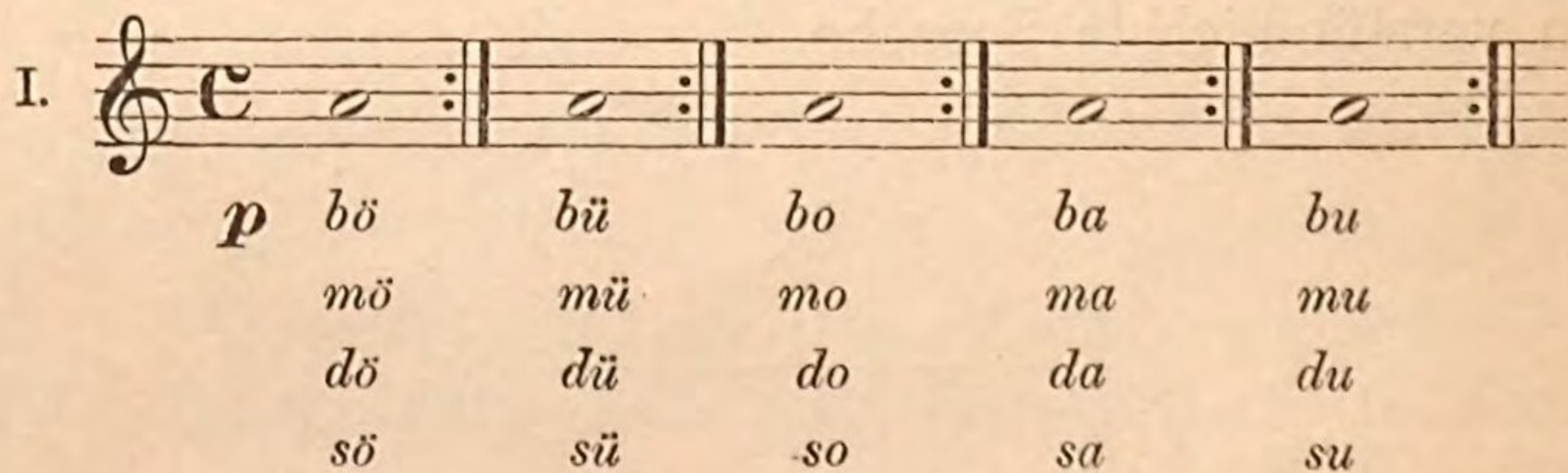
Dieselbe umfasst fünf Vokale, aus denen alle weiteren, für den Gesang erforderlichen mit Hülfe von Konsonanten gebildet werden.

Ich wähle ihre Reihenfolge nach ihrer Bedeutsamkeit:



Der freie Einsatz eines Vokales ist vorläufig unmöglich, deshalb sollen Lippenkonsonanten und solche, welche im Vordermunde liegen, den Ton konzentrieren helfen.

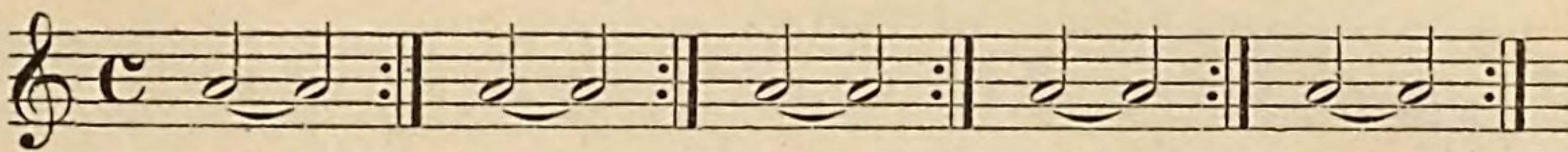
b—m—d—s. Man spreche zwanglos *piano* das Wort »blüh«.



Jeder einzelne Takt ist eine Studie — *piano* zu üben.

Wir haben vorläufig nur eine Mundstellung für alle Vokale und alle Konsonanten.

Der Mund ist leicht vorgeschoben, als wolle man Staub blasen. Das ergibt eine Öffnung, in welche eine Bleistiftstärke passt. Diese Öffnung genügt, um den voluminösesten und reinsten Ton hindurch zu blasen, dessen der Sänger gegenwärtig und später fähig ist. Das Wort »blüh« ergibt die Mundstellung, mit welcher die entwickelte Stimme jeden Vokal, jeden Konsonanten und jedes Wort gesund und deutlich anzugeben und zu singen vermag.

II. 

<i>p</i> bö bö	bü bü	bo bo	ba ba	bu bu
mö mö	mü mü	mo mo	ma ma	mu mu
dö dö	dü dü	do do	da da	du du
sö sö	sü sü	so so	sa sa	su su

Jeder Takt eine Studie. Eine gedachte ganze Note, welche bei *b-bö bö*, fast *w* anklingend, kaum — bei *m* und *s* — zwei summenden Konsonanten — aber gar nicht unterbrochen wird.

Die reine Tonbildung hat das spitzige *i* und *e* der Sprechweise und des flachen Gesanges nicht.

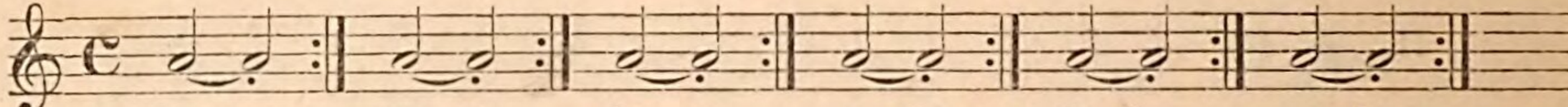
Aus *ö* — dem primärsten Tone eines jeden Menschen — aus *ü* und *o* werden alle anderen Vokale entwickelt.

Der Vokal *a* als helles klares *a* ist vorläufig unmöglich. Alle Vokale sind in die eine gegebene Mundlage hineinzusingen.

III. 

<i>p</i> bö bö bö bö	mö mö mö mö	dö dö dö dö	sö sö sö sö
bü bü bü bü	mü mü mü mü	dü dü dü dü	sü sü sü sü
bo bo bo bo	mo mo mo mo	do do do do	so so so so
bu bu bu bu	mu mu mu mu	du du du du	su su su su
ba ba ba ba	ma ma ma ma	da da da da	sa sa sa sa

Jeder Takt einzeln, als gedachte ganze Note, ohne Mundveränderung, piano, zu üben. Der mittelgelegene Ton *a* ist gewählt für Bariton, Tenor, Alt und Sopran. Der Intelligenz des Lehrers oder des Schülers ist es überlassen, eine Stufe tiefer oder höher zu sondieren — sofern der Ton dann auffällig leichter anspricht —, diese Lage ist aber für eine Übungszeit streng durchzuführen, damit der Luftstrom sich an seinen Weg gewöhnt. Es ist besonderer Wert auf das summende *m* und *s* zu legen, deren Dröhnen die vollen $\frac{4}{4}$ des Tones durchhallen muss.

IV. 

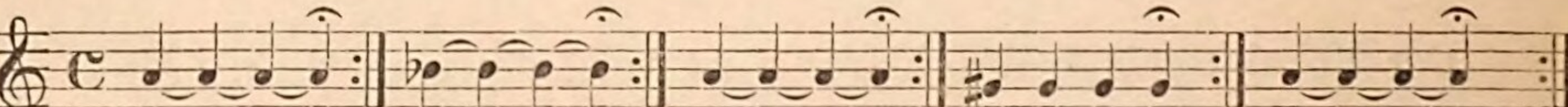
p bö mö bö dö bö sö sö bö dö bö mö bö
 ba ma ba da ba sa sa ba da ba ma ba
 bü mü bü dü bü sü sü bü dü bü mü bü
 bo mo bo do bo so so bo do bo mo bo

Alles oben Gesagte gilt auch hier.

Der Vokalton ö-a-ü-o erfährt hier eine Abwechslung, indem er durch einen anderen Konsonanten weiter getragen wird, als er angesetzt wurde.

Durch das Bestreben, Konsonant und Ton gleichwertig in den Vordermund zu bilden, geht die innere allmähliche Entwicklung des reinen ungehinderten Luftweges und der Vokalcharakter vor sich.

Der Sänger lasse sich nicht beirren, wenn ein Vokal dem anderen in den ersten 5—8 Monaten sehr ähnlich klingt, da die im I. Teile geschilderten Hindernisse nur allmählich weggeübt werden können.

V. 

p ba ba ba ma ba ba ba ma ba ba ba ma ba ba ba ma ba ba ba ma
 bö bö bö mö bö bö bö mö bö bö bö mö bö bö bö mö bö bö bö mö
 bü bü bü mü } etc. Dann in Umstellungen:
 bo bo bo mo } ma ma ma ba, mö mö mö bö, mü mü mü bü, mo mo mo bo.
 du du du bu* }
 dö dö dö bö } etc. Dann in Umstellungen:
 dü dü dü bü } bö bö bö dö, bü bü bü dü, bo bo bo do, ba ba ba da.
 do do do bo }

Das Obige ist alsdann ferner zu üben auf:

mu mu mu su — mö mö mö sö — mü mü mü sü — mo mo mo so.
su su su mu — sö sö sö mö — sü sü sü mü — so so so mo.

Beide Konsonanten enthalten summend den Ton der gedachten $\frac{4}{4}$ -Note. Alles früher Gesagte bezieht sich auch auf diese Übungen.

Bis Übung V muss der Schüler den rechten Begriff seiner Aufgabe haben. Der primäre Ton, d. h. also der ursprünglichste zwangloseste Stimmklang des Menschen, muss gefunden sein, um auf dem Grundcharakter desselben das fernere Studium bauen zu können. Bevor diese 5 Übungen nicht in der gegebenen Weise verstanden sind und gehorchen, kann nicht weitergegangen werden, da ein ferneres Üben sonst zwecklos ist.

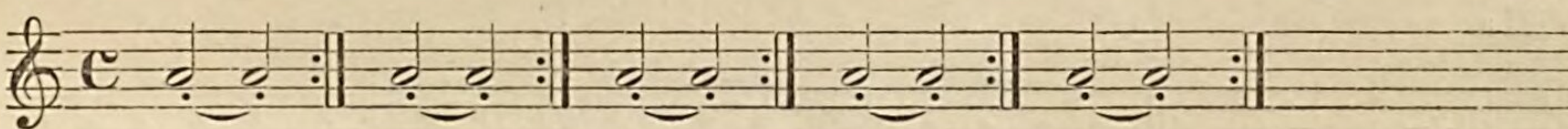
* u statt a — weil *d* mit *a*, also *da da da ba* den Schüler zu leicht verführt, die Mundstellung zu verlassen und ein breites *a* zu singen.

Tonbildung ist auch keine Musik: Alle Studien sind ohne Begleitung stehenden Fusses zu machen, dem Lehrer ist es überlassen, einen Akkord vorzugeben, um das Gehör und das Festhalten des Tones zu kontrollieren.

Die »geschlossene Mundstellung« bezweckt, den Ton in die Kopfhöhle zu treiben, wo er seinen Resonanzboden findet und voluminös wird. Die Thätigkeit der Konsonanten während des Tones bildet denselben zu Klang und Glanz in den Mund. Die Entwicklung des Vokal *a* zum breiten glänzenden *a* bedarf mindestens 4—5 Jahre Zeit, um dasselbe »schulgerecht« zum Charakterisieren verwenden zu können. Es mag dem Sänger dessenungeachtet aber schon früher möglich sein, den volltönenden runden Vokal *a* zu singen. Er bedarf bei seiner Grundbedeutung zum vollendeten Gesange der grössten Sorgfalt in der Erziehung, und man könnte ihn deshalb den schwierigsten Vokal nennen. Seine Entwicklung aus dem primitiven *üö—ö—öö* bis zu *oa*, bedarf der ganzen Energie des Lehrers und Schülers und kann als Endresultat der Tonbildung bezeichnet werden.

Das flache, momentan glänzende *a* greift die Stimmbänder an, da die Brustkraft sich nicht mit der natürlichen Luft hinter den Ton stellt. — Hier singt nur der Organismus, nicht aber der ganze Mensch. Dieser Vokal hat keinen musikalisch anschmiegenden Charakter und kein Volumen.

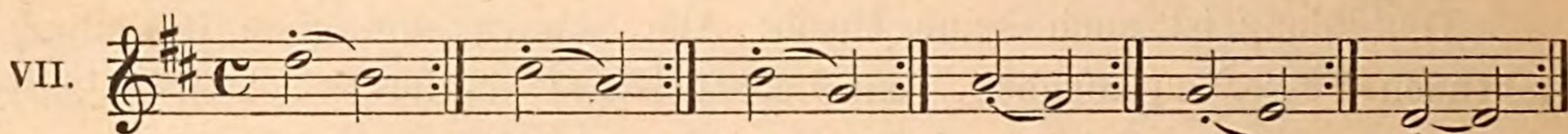
Ferner bitte ich, in meiner Ausdrucksweise zwischen Tonstudium — Gesang — Ton — Stimme — Vokal — Note — keine Verwechslung stattfinden zu lassen.

VI. 

<i>p</i>	<i>bu - ö</i>	<i>bu - ü</i>	<i>bu - o</i>	<i>bu - a</i>	<i>bu - u</i> *
	<i>mu - ö</i>	<i>mu - ü</i>	<i>mu - o</i>	<i>mu - a</i>	<i>mu - u</i>
	<i>du - ö</i>	<i>du - ü</i>	<i>du - o</i>	<i>du - a</i>	<i>du - u</i>
	<i>su - ö</i>	<i>su - ü</i>	<i>su - o</i>	<i>su - a</i>	<i>su - u</i>

Das Wort »blüh« ergibt die Mundstellung. Dieselbe verändert sich beim zweiten Vokale nicht, die Zunge bleibt zwanglos liegen.

* Das zweite *u* — wie überhaupt der zweite herübergebundene Vokal — wird in dieselbe Luftströmung wie das erste gesungen und durch einen kleinen Luftnachschieb — etwa wie ein gedachtes *h* — nach der Kopfhöhle bewirkt. Jeder Takt ist als ganze Note zu betrachten, deren zweite Hälfte eine etwas andere Färbung annimmt.



p *bu - ö* *bu - ö* *bu - ö* *bu - ö* *bu - ö* *bu - ö*
 bu - o *bu - o* *bu - o* *bu - o* *bu - o* *bu - o*
 bu - ü *bu - ü* *bu - ü* *bu - ü* *bu - ü* *bu - ü*
 bu - a *bu - a* *bu - a* *bu - a* *bu - a* *bu - a*

Ferner in derselben Weise die Konsonanten *m*, *d* und *s*:

<i>muö,</i>	<i>muo,</i>	<i>muü,</i>	<i>mua.</i>	} Jedes Wort einzeln durchführen.
<i>duö,</i>	<i>duo,</i>	<i>duü,</i>	<i>dua.</i>	
<i>suö,</i>	<i>suo,</i>	<i>suü,</i>	<i>sua.</i>	

Alles früher Gesagte gilt auch hier. Kein *Portamento*!

Das *uö* muss dieselbe Treffstelle im Ansätze erhalten wie das *uü* — auch wenn es vorläufig nicht sehr nach *o* klingt. Dasselbe gilt für *uü* und *ua*. Letzteres wird in der gegebenen Mundstellung gleich gar nicht als »a« gehorchen. Darum eben müssen diese Studien täglich ungefähr 2—3 Stunden, in Zwischenräumen über den ganzen Tag verteilt, gepflegt werden, aus den im ersten Teile geschilderten Gründen.

VIIIa.



p *bö mö bö mö* *bö mö bö mö* *bö mö bö mö* *bö mö bö mö* *bö mö bö mö*
 bü mü bü mü *bü mü bü mü* } etc. Dann umgekehrt:
 bo mo bo mo *bo mo bo mo* } *mö bö, mü bü, mo bo, ma ba.*
 ba ma ba ma *ba ma ba ma* }

VIIIb.



p *ba da ba da* *ba da ba da* *ba da ba da* *ba da ba da* *ba da ba da*
 bü dü bü dü *bü dü bü dü* } etc. Dann umgekehrt:
 bö dö bö dö *bö dö bö dö* } *da ba, dü bü, dö bö, do bo.*
 bo do bo do *bo do bo do* }

VIII c.

p bö sö bö sö bö sö bö sö bö sö bö sö bö sö bö sö bö sö
 bo so bo so bo so bo so } etc. Dann umgekehrt:
 mü sü mü sü mü sü mü sü } sö bö, so bo, sü mü, sa ma.
 ma sa ma sa ma sa ma sa

Piano, gebunden, jeder Takt eine gedachte ganze Note in der gegebenen Mundstellung mit leicht berührten Konsonanten und ununterbrochenem Tonstrahle. Das *m* muss durchgehends in der Stirnhöhle klingen, *s* wird mit demselben Bestreben geübt. VIII a, b und c, abwärts bis d, *pianissimo*.

Nebenstudien, unter den früher gegebenen Bedingungen:

Andante.

p mü - ü, Ma - ri. du - a, Do - ra. su - ö, Sor - ge. bu - o, Pu - sta.
 mu - ö, Mu - tter, du - ü, träu - men. su - o, sua - da. bu - a, Bru - der.

Diese Studien sind nur in der angenehmsten Stimmlage zu machen und sollen abwärts *pp* versucht werden, nach dem Muster der Übung VII. Bässe *B*-, bez. *A*-dur, hoher Sopran *F*-dur. Im Umfange einer Oktave.

Diese Vorschriften und Reihenfolgen sind genau zu beachten, da dieselben durchdacht und erprobt sind und keineswegs auf Zufälligkeit beruhen.

Die Vokalmischungen sind so gewählt, wie sie in diesen Übungen und nach diesem Systeme vorläufig — auf schriftlichem Wege — Jedem gehorchen, der die Anordnungen richtig erfasst.

Konsonanten und Vokale verschieden:

IX a. *Andante.*

p ba mö ba mö ba mö ba mö ba mö ba mö ba mö ba mö
 bö mü bö mü bö mü bö mü } etc. Dann umgekehrt:
 bü mo bü mo bü mo bü mo } mö ba, mü bö, mo bü, mu bo.
 bo mu bo mu bo mu bo mu

Genau alle Vorschriften beachten wie oben!

IX b.



p *ba dö ba dö* *ba dö ba dö* *ba dö ba dö* *ba dö ba dö* *ba dö ba dö* etc.

bö dü bö dü *bö dü bö dü* } etc. Dann umgekehrt.

bü do bü do *bü do bü do* } *dö ba, dü bö, do bü, du bo*

bo du bo du *bo du bo du* }

Siehe vorher!

IX c.



p *ma sö ma sö* *ma sö ma sö* *ma sö ma sö* *ma sö ma sö* *ma sö ma sö* etc.

mö sü mö sü *mö sü mö sü* } etc. Dann umgekehrt:

mü so mü so *mü so mü so* } *sö ma, sü mö, so mü, su mo.*

mo su mo su *mo su mo su* }

Siehe vorher! *m* und *s* müssen summend den zu gebenden Ton enthalten.

X. *Andante.*



p *ma ba da sa* *ma ba da sa* *ma ba da sa* *ma ba da sa* *ma ba da sa* etc.

mö bö dö sö *mö bö dö sö* } etc. Dann jede Zeile in drei Umstellungen:

mü bü dü sü *mü bü dü sü* } *ba da sa ma, da sa ma ba, sa ma ba da etc.*

mo bo do so *mo bo do so* }

Jeder Takt eine Studie, dann jeder Takt zwei Mal als grosse gebundene Note in einem Tonstrahle zu studieren unter allen früher genannten Bedingungen; namentlich zwangloser leichter Mundlage, als wolle man Staub blasen. Was in dieser Mundlage nicht *piano* gehorcht, ist noch nicht reif. Das erste *m* ist summend zu markieren, die anderen Konsonanten schieben sich leicht zwischen den Tonstrahl.

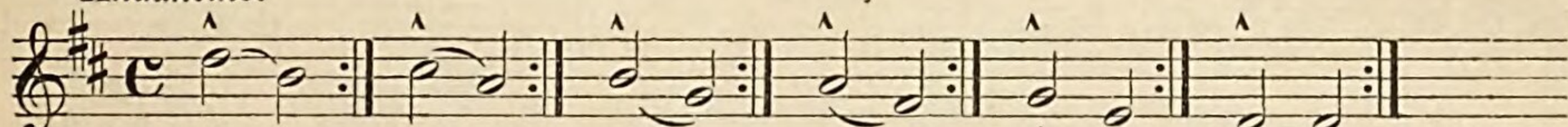
Andantino.

XI a. 

p bu ba bu ba bu ba bu ba bu ba bu ba
mu ma mu ma mu ma mu ma mu ma mu ma
bu da bu da bu da bu da bu da bu da
mu sa mu sa mu sa mu sa mu sa mu sa

Der Ansatzton erfährt durch den Vokal *u* einen Druck nach der Kopfhöhle hinauf, der zweite Vokal strebt nach derselben Resonanzstelle ohne *portamento*, aber dennoch verbunden, als gälte es, eine ganze Note zu singen. Die Konsonanten etwas bestimmter als in der vorigen Übung.

Andantino.

XI b. 

p bu bö bu bö bu bö bu bö bu bö bu bö
mu mö mu mö
bu dö bu dö } etc. Dann umgekehrt:
mu sö mu sö } bö bu, mö mu, dö bu, sö mu.

Andantino.

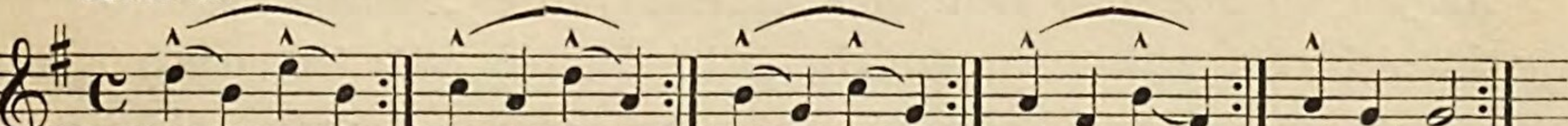
XI c. 

p bu bü bu bü bu bü bu bü bu bü bu bü
mu mü mu mü
bu dü bu dü } etc. Dann umgekehrt:
mu sü mu sü } bü bu, mü mu, dü bu, sü mu.

Alles in Übung XI a gesagte gilt auch für XI b und c. XI a verträgt noch keine Umstellung, weil der Vokal *a* im Anlaut »babu — mamu« etc. seinen »geschlossenen« Ansatz noch nicht behaupten kann.

Es empfiehlt sich bei den Umstellungen, den Originaltakt jedes Mal voraus zu üben.

Moderato.

XII. 

p du ba du ba du ba du ba du ba du ba du ba du ba da
dö bo dö bo dö bo dö bo } etc.
dü bö dü bö dü bö dü bö }

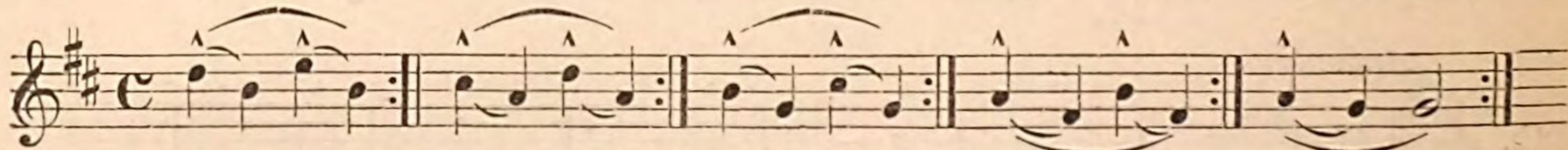
Jeder Takt eine Studie — gebunden, in einen Luftstrom hinein — *piano* — ohne *Portamento* und Vortrag und in die eine angegebene Mundlage.

musa musa
möso möso } etc. in derselben Weise.
müsö müsö

Die höhere Note erfährt einen kleinen Druck, da der schwere Taktteil nach der Stirnhöhle strebt, ohne jedoch die Verbindung mit dem zweiten und vierten Viertel zu verlieren.

Nebenstudien unter Berücksichtigung aller früher gegebenen Anordnungen:

Moderato.



p *du ba Tuba, du ba Tuba, du ba Tuba, du ba Tuba, du ba ta.*
dü bo Te o Theo-do-ra, dö bo Te o, The-o - do-ra, The-o - dor.
dü bö Diebe, dü bö Diebe, dü bö Diebe, dü bö Diebe, Die-be - rei.

t wird mit derselben Mundstellung gesprochen.

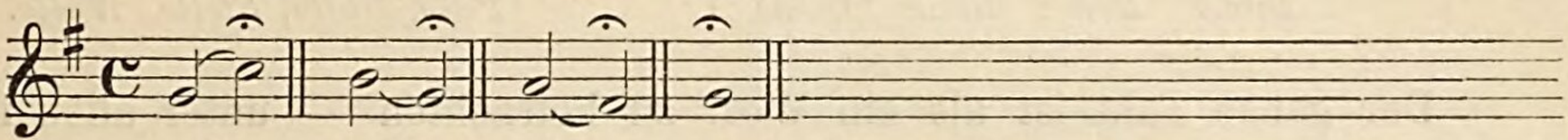
»Diebe« wird sich in der Wirkung nicht gross von »dübö« unterscheiden. Da wir aber die Wurzel des Gesanges erfassen, müssen wir mit der Pflege derselben arbeiten.

Es ist nicht schlechter *bü* und *ba*, und *mo* und *mu* zu singen, als das »do re mi fa« der Italiener. Jenes wird in der Regel geistlos herunter gesungen, während hier der Sinn und Zweck der gewählten Vokale und Konsonanten genügend klar gelegt wird, um dieselben ihrer Natur nach zu benützen.

Alle Übungen sind zu wiederholen und als Mittel zum Zwecke täglich mit der Einen oder der Anderen in Vergleich zu bringen.

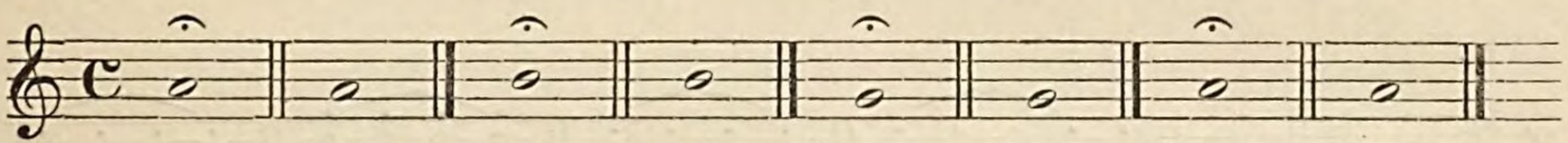
Fühlt der Schüler sich befähigt, eine Übung höher zu versuchen, so nehme er *Allegro* wo *Moderato* steht und *Moderato* wo es *Andante* heisst; der Mund macht sich von selbst ein wenig mehr Öffnung. Es ist auch nicht nötig, einem Sänger, der von Natur die Mittel des hohen *a—b* oder *c* in sich trägt, dasselbe durch tägliches Forcieren herauszuzwängen, oder so zu sagen einzusingen. Das rechte Studium legt die Stimme, beim vollen Erfassen des Vorgeschiedenen, so zurecht, dass alle Töne, ob höher oder tiefer, zugleich mit erweckt werden. Das heisst also, der durch dieses Studium bezweckte ungehinderte Durchgang der Luft durch den Schlund — und der, durch den

leicht geschlossenen Mund erzwungene Bogengang dieser Luft — legt den unsichtbar thätigen Organismus in seine natürliche Lage. Diese so gebildeten Töne aber für den Gesang zu verwerten, ist ein ferneres ernstes Studium. Zu diesem Zwecke dienen die gegebenen Nebenstudien, sowie Übung XIII, XIV, XV, XVI als Vorarbeit.

XIII. 

<i>p</i>	<i>m-m</i>	<i>m-m</i>	<i>m-m</i>	<i>-m</i>	nach der Nasenwurzel	} zu summen.
	<i>n-n</i>	<i>n-n</i>	<i>n-n</i>	<i>n</i>	an die inneren Oberzähne	
	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	auf dieselbe Stelle	
	<i>s</i>	<i>s</i>	<i>s</i>	<i>s</i>	auf dieselbe Stelle	
	<i>qw-w</i>	<i>qw-w</i>	<i>qw-w</i>	<i>qw</i>	ein klingendes <i>w</i> auf denselben Treffpunkt. Mund wie früher.	

Jeder Takt eine Studie in beliebiger Tonlage, *piano*. Die Mundlage bleibt bei der zweiten Note unverändert, die Abwechslung entsteht durch leichten Luftnachschieb.

XIV. 

<i>p</i>	<i>bl</i>	<i>blüh'</i>	<i>wl</i>	<i>fleh'</i>	<i>*fr</i>	<i>früh</i>	<i>*fr</i>	<i>froh</i> .
	<i>qw</i>	<i>*kühn</i>	<i>qw</i>	<i>qual</i>	<i>qw</i>	<i>kahl</i>	<i>qw</i>	<i>kohl</i> .
	<i>mmn</i>	<i>mond</i>	<i>mmn</i>	<i>mund</i>	<i>s</i>	<i>sonst</i>	<i>s</i>	<i>sanft</i> .

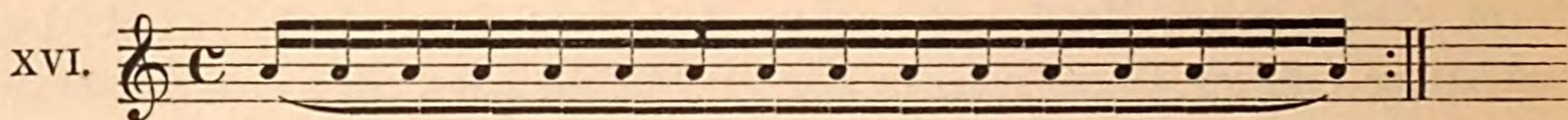
Alle Beispiele in der gegebenen Mundlage. Der erste Takt gibt dem zweiten stets den Weg an.

XV. 

<i>p</i>	<i>mann mann mann mann mann mann mann mann mann.</i>	<i>mann mann mann mann mann mann mann mann mann.</i>	
	<i>mönn mönn mönn mönn</i>	} etc.	
	<i>münn münn münn münn</i>		
	<i>monn monn monn monn</i>		
	<i>munnn munnn munnn munnn</i>		
		Ferner in derselben Weise:	
		<i>nimm nimm nimm nimm</i>	} etc.
		<i>will will will will</i>	
		<i>toll toll toll toll</i>	

Soll höher und tiefer *piano* versucht werden. Die Übung erscheint als ein durchgehendes *n* mit nur kurz, aber deutlich gegebenem Vokale. Der Mund zwanglos vorgestreckt, nach und nach bis 4 Takte auf einen Atemstrom.

* Das Zungen-*r* ist in dieser Weise sorgfältig zu üben. *k* entsteht auf demselben Treffpunkte wie *qu*. *m* und *n* ist ein Auf- und Zuklappen der Lippen, während der Ton des *n* in der Stirnhöhle klingt.



p Wonne Wonne Wonne Wonne Wonne Wonne Wonne Wonne
 Wanne Wanne Wanne Wanne } Ferner in derselben Weise:
 Bonne Bonne Bonne Bonne } etc. Tonne, Tanne, Sinne, Sonne.
 Binne Binne Binne Binne } Pille, Stille, Stelle, Wolle.

Der ganze Takt ist als ein Wort zu betrachten — unter allen früher erwähnten Bedingungen — tiefer und höher, *piano* etc. Hierauf sind die Übungen I—V sorgfältig zu wiederholen.

Es ist im Gesange wohl nicht gebräuchlich, auf Konsonanten zu singen, in der Tonstudie aber dienen sie uns als Mittel zum Zwecke. Sie lehren uns den kleinsten Lufthauch als Klang zu verwenden, konzentrieren den Ton und machen den Gesang — gesangreicher.

Vier verschiedene Vokale mit Konsonanten gemischt:

XVII.



p ba bö bü bo ba bö bü bo ba bö bü bo ba bö bü bo ba bö bü bo
 ma mö mü mo ma mö mü mo } etc. Dann umgekehrt in drei Umstellungen:
 da dö dü do da dö dü do } bö bü bo ba, bü bo ba bö, bo ba bö bü.
 sa sö sü so sa sö sü so }

Der Mund bleibt bei allen Vokalen derselbe; eine gedachte ganze Note mit vier verschiedenen Schattierungen.

Vier verschiedene Vokale mit 4 verschiedenen Konsonanten gemischt:

XVIII.



p bö mü do sa bö mü do sa bö mü do sa bö mü do sa bö mü do sa
 mö dü so ba mö dü so ba } etc. Dann in ferneren Umstellungen.
 dö sü bo ma dö sü bo ma }
 sö bü mo da sö bü mo da }

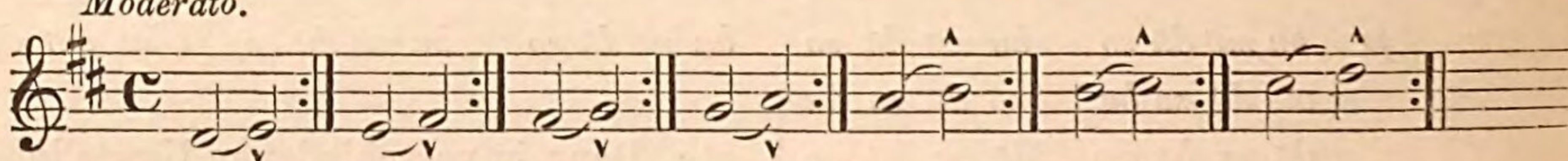
Wie oben und früher angeordnet. Abwärts *pp*.

soll der Schüler schon soviel Gefühl und Gewalt über seinen Gesangsorganismus haben, dass er herausfühlt, welche unter den zwanzig Übungen seiner Individualität am besten — unter den vorgeschriebenen Bedingungen — zusagt. Eine einzige Übung (V—VIII, IX—XIV) genügt — richtig erfasst — um den ganzen Organismus zurechtzurücken. Auf diese bestliegende Studie sind die anderen aufzubauen.

Der intelligente Sänger wird selbst Worte finden, die er, nach dem Muster der Nebenstudien, mit den vorgeschriebenen Übungen in Vergleich bringt.

Die Bindung der Töne nach oben ist schwieriger, aber ebenfalls nach den früher genannten Angaben auszuführen.

Moderato.

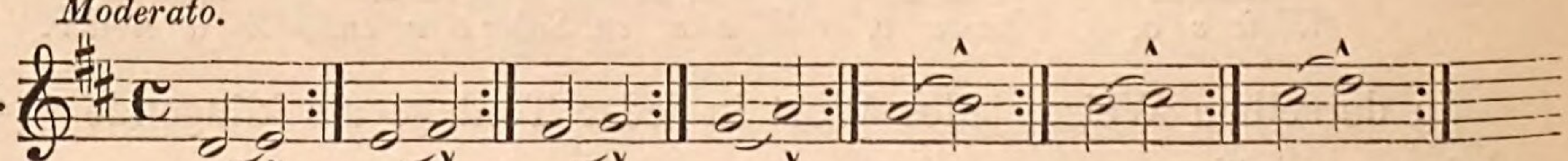
XXI. 

p 1. bö ü 1. bö ü bö ü bö ü bö ü bö ü bö ü
 2. bü o 2. bü o bü o bü o bü o bü o bü o
 3. bu ö 3. bu ö bu ö bu ö bu ö bu ö bu ö
 4. bo a 4. bo a bo a bo a bo a bo a *

Diese Übung ist unter allen vorgenannten Bedingungen, *piano*, ruhig im Takte, jeder Takt einzeln zu studieren. Der Mund verändert sich bei dem zweiten Tone nicht. Dieser erfährt durch einen kleinen Luftnachschieb nach der Kopfhöhle einen Druck, ohne die Bindung zu unterbrechen. Diese Übungen sollen auch in der Reihenfolge 1 2 3 4 in einer Mundlage geübt werden.

Ferner in derselben Weise:

Moderato.

XXII. 

p 1. mö ü mö ü mö ü mö ü mö ü mö ü mö ü
 2. mü o mü o mü o mü o mü o mü o mü o
 3. mu ö mu ö mu ö mu ö mu ö mu ö mu ö
 4. mo a mo a mo a mo a mo a mo a *

* *oa* bedarf der besonderen Beachtung; der Unterschied zwischen den beiden Vokalen tritt sehr langsam zu Gehör. Das *a* muss sich in derselben Mundlage wie *o*, allmählich — und auf derselben Treffstelle entwickeln.

In derselben Weise:

XXIII.

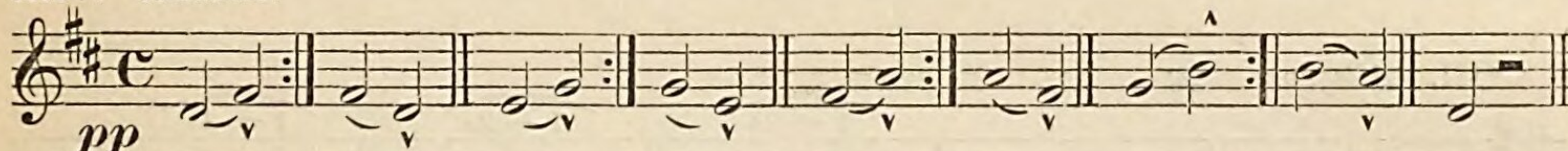
1. <i>du ü</i>	<i>du ü</i>	} etc.
2. <i>dü o</i>	<i>dü o</i>	
3. <i>da ö</i>	<i>da ö</i>	
4. <i>do a</i>	<i>do a*</i>	

XXIV.

1. <i>su ü</i>	<i>su ü</i>	} etc.
2. <i>sü o</i>	<i>sü o</i>	
3. <i>sö u</i>	<i>sö u</i>	
4. <i>so a</i>	<i>so a*</i>	

Genau wie vorher!

XXV. *Andante.*



No. 21. 1. *bö ü*, 2. *bü o*, 1. *bö ü* 2. *bü o*, *bö ü* *bü o*, *bö ü*, *bü o* *bo*
 3. *bu ö* 4. *bo a*, 3. *bu ö* 4. *bo a** etc.

No. 22. 1. *mö ü* 2. *mü o*, 1. *mö ü* 2. *mü o* }
 3. *mu ö* 4. *mo a*, 3. *mu ö* 4. *mo a** }

No. 23. 1. *du ü* 2. *dü o*, 1. *du ü* 2. *dü o* }
 3. *da ö* 4. *do a*, 3. *da ö* 4. *do a** }

No. 24. 1. *su ü* 2. *sü o*, 1. *su ü* 2. *sü o* }
 3. *sö u* 4. *so a*, 3. *sö u* 4. *so a** }

etc. wie oben.

Text nach den Mustern von Übung XXI—XXIV. Jeder Takt neuer Atem.

Diese Übungen dürfen nach dem Gefühle des Sängers höher genommen werden, unter allen genannten Bedingungen, aber nicht über *F*.

XXVI.

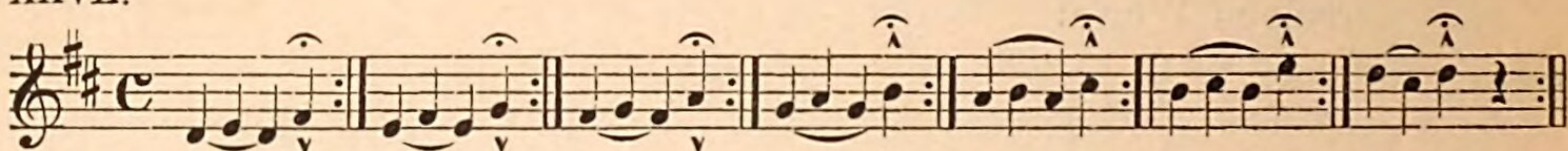


p *baböbaö baböbaö baböbaö baböbaö baböbaö baböbaö bö a ö*
bübobüo bübobüo bübobüo bübobüo bübobüo bübobüo bü o ü
mamömaö mamömaö mamömaö } etc. *m* ansummen lassen und mit umgekehrten
mümomüo mümomüo mümomüo } Vokalen: *bö ba, bo bü, möma, momü.*

Piano—gebunden. Mund leicht vorgestreckt; »*blüh'*«. Die letzte Note erfährt einen kleinen Druck — Luftdruck. Der Ton wird ohne Lippenveränderung angebunden, ohne eigentlich stärker zu werden. Der Tonstrahl hört glatt auf ohne *decrescendo*, es wird im Gegenteile beim richtigen Ansatz des Tones ein kleines *crescendo* < von selbst entstehen.

* Vergleiche Anmerkung S. 56.

XXVII.



p $\widehat{da\ddot{o}da\ddot{u}}$ $\widehat{da\ddot{o}da\ddot{u}}$ $\widehat{da\ddot{o}da\ddot{u}}$ $\widehat{da\ddot{o}da\ddot{u}}$ $\widehat{da\ddot{o}da\ddot{u}}$ $\widehat{da\ddot{o}da\ddot{u}}$ $\widehat{da\ddot{o}u}^*$
 $\widehat{du\grave{a}da\grave{u}}$ $\widehat{du\grave{a}da\grave{u}}$ $\widehat{du\grave{a}da\grave{u}}$ $\widehat{du\grave{a}da\grave{u}}$ $\widehat{du\grave{a}da\grave{u}}$ $\widehat{du\grave{a}da\grave{u}}$ $\widehat{du\grave{a}u}^*$
 $\widehat{s\ddot{u}so\grave{s}\ddot{u}o}$ $\widehat{s\ddot{u}so\grave{s}\ddot{u}o}$ $\widehat{s\ddot{u}so\grave{s}\ddot{u}o}$ } etc. wie oben. s summen lassen.
 $\widehat{su\grave{s}asu\ddot{u}}$ $\widehat{su\grave{s}asu\ddot{u}}$ $\widehat{su\grave{s}asu\ddot{u}}$

XXVIII. *Allegro.* W



p $\widehat{ba\grave{w}\ddot{u}w\ddot{u}ba}$ $\widehat{ba\grave{w}\ddot{u}w\ddot{u}ba}$ $\widehat{ba\grave{w}\ddot{u}w\ddot{u}ba}$ $\widehat{ba\grave{w}\ddot{u}w\ddot{u}ba}$ $\widehat{ba\grave{w}\ddot{u}w\ddot{u}ba}$ $\widehat{ba\grave{w}\ddot{u}w\ddot{u}ba}$
 $\widehat{mo\grave{w}\ddot{o}w\ddot{o}mo}$ $\widehat{mo\grave{w}\ddot{o}w\ddot{o}mo}$ $\widehat{mo\grave{w}\ddot{o}w\ddot{o}mo}$ $\widehat{mo\grave{w}\ddot{o}w\ddot{o}mo}$ $\widehat{mo\grave{w}\ddot{o}w\ddot{o}mo}$ $\widehat{mo\grave{w}\ddot{o}w\ddot{o}mo}$
 $\widehat{da\grave{w}o\grave{w}o\grave{d}a}$ $\widehat{da\grave{w}o\grave{w}o\grave{d}a}$ $\widehat{da\grave{w}o\grave{w}o\grave{d}a}$ $\widehat{da\grave{w}o\grave{w}o\grave{d}a}$ $\widehat{da\grave{w}o\grave{w}o\grave{d}a}$ $\widehat{da\grave{w}o\grave{w}o\grave{d}a}$
 $\widehat{so\grave{w}u\grave{w}u\grave{s}o}$ $\widehat{so\grave{w}u\grave{w}u\grave{s}o}$ $\widehat{so\grave{w}u\grave{w}u\grave{s}o}$ $\widehat{so\grave{w}u\grave{w}u\grave{s}o}$ $\widehat{so\grave{w}u\grave{w}u\grave{s}o}$ $\widehat{so\grave{w}u\grave{w}u\grave{s}o}$

Zwei Takte gebunden und verbunden durch einen geraden Tonstrahl. 1—2 als gedachte ganze Note, das *w* leicht dazwischenschieben. Der Mund und die Lippen sind bei *w* wie bisher.

XXIX. *Allegro.* V



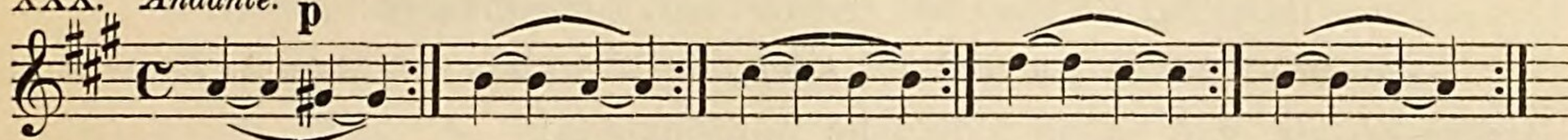
p $\widehat{sa\grave{v}\ddot{u}s\ddot{u}va}$ $\widehat{sa\grave{v}\ddot{u}s\ddot{u}va}$ $\widehat{sa\grave{v}\ddot{u}s\ddot{u}va}$ $\widehat{sa\grave{v}\ddot{u}s\ddot{u}va}$ $\widehat{sa\grave{v}\ddot{u}s\ddot{u}va}$ $\widehat{sa\grave{v}\ddot{u}s\ddot{u}va}$
 $\widehat{b\ddot{u}vo\grave{b}o\grave{v}\ddot{u}}$ $\widehat{b\ddot{u}vo\grave{b}o\grave{v}\ddot{u}}$ $\widehat{b\ddot{u}vo\grave{b}o\grave{v}\ddot{u}}$ $\widehat{b\ddot{u}vo\grave{b}o\grave{v}\ddot{u}}$ $\widehat{b\ddot{u}vo\grave{b}o\grave{v}\ddot{u}}$ $\widehat{b\ddot{u}vo\grave{b}o\grave{v}\ddot{u}}$
 $\widehat{vo\grave{w}\ddot{o}vo\grave{w}\ddot{o}}$ $\widehat{vo\grave{w}\ddot{o}vo\grave{w}\ddot{o}}$ $\widehat{vo\grave{w}\ddot{o}vo\grave{w}\ddot{o}}$ $\widehat{vo\grave{w}\ddot{o}vo\grave{w}\ddot{o}}$ $\widehat{vo\grave{w}\ddot{o}vo\grave{w}\ddot{o}}$ $\widehat{vo\grave{w}\ddot{o}vo\grave{w}\ddot{o}}$
 $\widehat{da\grave{v}\ddot{u}v\ddot{u}da}$ $\widehat{da\grave{v}\ddot{u}v\ddot{u}da}$ $\widehat{da\grave{v}\ddot{u}v\ddot{u}da}$ $\widehat{da\grave{v}\ddot{u}v\ddot{u}da}$ $\widehat{da\grave{v}\ddot{u}v\ddot{u}da}$ $\widehat{da\grave{v}\ddot{u}v\ddot{u}da}$

Piano — die mittleren zwei Noten 1—2, trotz der verschiedenen Vokale als gedachte ganze Note zu behandeln.

Der Mund bei *v* wie bisher — die obere Zahnschneide legt sich leicht an die innere Unterlippe — ein summender Konsonant.

* Der Mund bleibt bei allen Vokalen derselbe, denn die Vokale bilden sich innerlich um so entschiedener. Ferner gilt alles früher gesagte. Jeder Takt eine Studie.

XXX. *Andante.* **p**



p bö wö pö vö bö wö pö vö bö wö pö vö bö wö pö vö bö wö pö vö
 bü wü pü vü bü wü pü vü }
 po wo bo vo po wo bo vo } etc. Ferner.
 du vü su wu du vü su wu } sa vo do va, sö wü sü vö, wa sa va sa, wü sü vü sü.

p dieselbe Mundstellung und Lippenlage, *w—b—p* sind eng verwandte Konsonanten.

XXXI. *Andante.* **t** und **f**.

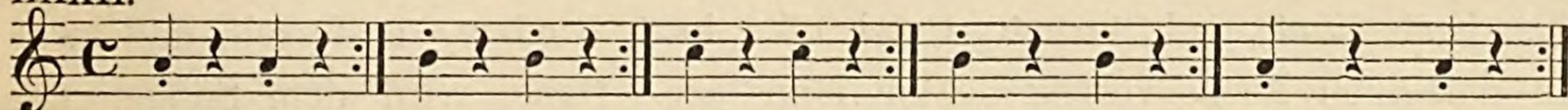


p du wa tu ba du wa tu ba du wa tu ba du wa tu ba du wa tu ba
 dü vö tū fō dü vö tū fō } *f* auf derselben Treffstelle wie *v*, als
 sü do sü fo sü do sü fo } etc. ob es *vh* zu singen wäre.
 bo do po to bo do po to } *t* wie *d*, nur plötzlicher, als ob
 va da fa ta va da fa ta } es *th* zu singen wäre.

Stets gebunden, als gälte es eine ganze Note — mit leicht oder präcis dazwischen fallenden weichen oder harten Konsonanten — zu singen. Jeder Takt eine Studie.

Die Konsonanten **g—k—l** bedürfen besonderer Erwähnung.

XXXII.



fü	Fisch	fo	foll	fö	Fell	fu	Fuss	fa	Fall.
qu	Kuss	quo	koll	quü	Kitt	quö	Quell	qua	caff.
jour	Schuh (Lo)gis	Schütz	jeu	Scherz	Jock(ey)	Schock	Chambre	Schaft.	
blüh'	will	blo	woll	flu	Fluss	blö	plötz	chla	schlaff.
Jack	Schall	jour	Schuft	quü	quitt	lö	letzt	bla	Platz.
quu	Guss	qua	Gast	quö	gest	quü	Gift	qlo	Glomm.

k wie *qu*, *g* wie ein weiches *k* oder weiches *qu*, *l* mit der Mundlage wie bisher — also nicht mit breitem Munde. — *l* ist ein summender Konsonant und würde sich für die allerersten Tonstudien vorzüglich eignen, wenn seine innige Verbindung mit der Zungenwurzel, bez. deren Druckthätigkeit auf den Kehlkopf, für den Anfang nicht zu befürchten wäre.

Also wir haben tontragende (summende) Konsonanten:

l—m—n—r—s—w. *v* und *sch* sind nur bisweilen tontragend: *Eva—Ave*, *Schema—Jenny*, und haben plötzliche Konsonanten:

b, c, d, f, g, k, p, sch, q, t, v. *v* in *voll* ist ein vollständiges *f*.

sch am Schluss verliert seinen französischen Charakter: *Wisch, Marsch*, — ist also nur ein Geräusch, aber dennoch im Vordermunde zu bilden, wie alle Konsonanten.

Nebenstudie:



b b b b, *c ts c ts,* *d d d d.*
f f f f, *||: g ch g ch :||* *h h h h.*
k q k q, *p p p p,* *t t t t.*
sch sch sch sch, *x ks x ks,* *z ts z ts.*

Diese Übung behandle ich vorzugsweise beim Organstudium für Sprecher. Da der Sänger aber alle Gebiete des Singens, Sprechens und Musizierens zugleich umfasst, ist ein Atem- und Konsonantenstudium der plötzlichen Konsonanten für ihn um so wichtiger. Diese Konsonanten haben keinen Ton, sondern nur ein Geräusch, welches eine kleine Luftexplosion oder zum anderen Teile ein Zischen ist.

Zu jedem Takte ist hier die Brust voll Atem zu nehmen, und der tonlose Konsonant wird Staccato, weich oder hart, *b* oder *p* entfesselt, und zwar in derselben leicht vorgestreckten Mundlage. Dabei wird dem Sänger der Unterschied zwischen den tongebenden und den tonlosen Konsonanten zu Gunsten der Stimme und Tonbildung sehr belehrend. *||: Dieser Takt :||* ist ebensowohl wie *ch* als auch wie weiches *k* zu behandeln. Auch nicht *be* oder *äf*, sondern nur *b* und *f* etc.

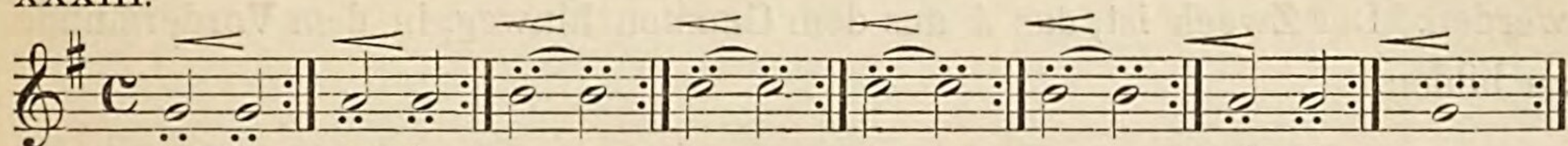
||: g in logis, g in gucken, ch in Christ, ch in Dach, ch in mich. :||

Das weitere Studium dieser Übungen setzt ein volles Erfassthabe der Methode voraus und ist als Übergang der Tonbildung zur Textbildung zu betrachten.

Sollte bis zu dieser Erkenntnis ein Zeitraum von etwa zwei Jahren vergangen sein, so hat der Schüler gut aufgefasst und glücklich gearbeitet.

An der Hand des Lehrers dieser Tonbildung werden beide Studien zugleich gepflegt, was in einem schriftlichen Werke nach systematischer Fassung aber nicht ausführbar ist, da hier das stets regelnde Ohr des Tonbildners fehlt.

XXXIII.



p *mm* *ü* *mm* *ü* *mm* *ü* *mm* *ü* *mm* *ü* *mm* *ü* *mm* *ü* *mm* *ü*.

nn *ö* *nn* *ö* *nn* *ö* *nn* *ö* etc.

s - u *s - u* *s - u* *s - u* }

l l ö *ll ö* *ll ö* *ll ö* }

w w o *ww o* *ww o* *ww o* }

v v ü *vv ü* *vv ü* *vv ü* }

r r u *rr u* *rr u* *rr u* }

etc. Die fünf letzteren sind *forte* zu üben, besonders das Zungen-*r*. Alle summen nach der Stirnhöhle.

Diese summenden Konsonanten geben den Ton des kommenden Vokales schon eine halbe Note vor, in der angegebenen Mundstellung.

XXXIV. *Allegro*.



f *brrrrrod* *brrrrrod* *brrrrrod* *brrrrrod* *brrrrrod* *brrrrrod* *brrrrrod*

frrrrrucht *frrrrrucht* *frrrrrucht* *frrrrrucht* *frrrrrucht* *frrrrrucht* *frrrrrucht*

krrrrraft *krrrrraft* *krrrrraft* *krrrrraft* *krrrrraft* *krrrrraft* *krrrrraft*

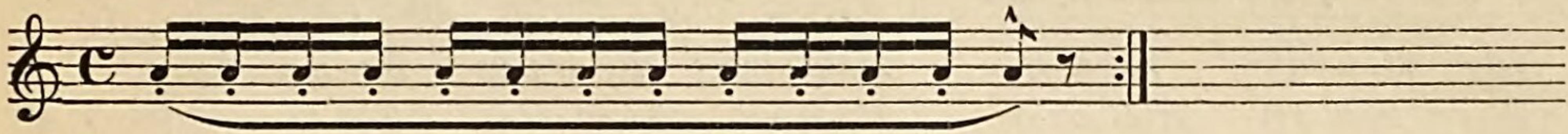
Prrrrrinz *Prrrrrinz* *Prrrrrinz* *Prrrrrinz* *Prrrrrinz* *Prrrrrinz* *Prrrrrinz*

Streng im Takte, in derselben Mundlage. Das Studium des Zungen-*r* ist besonders dazu beanlagt, den Tonstrahl in den Vordermund zu ziehen, dem Tone Entwicklung und Entschiedenheit beizubringen.

In derselben Weise sind noch zu üben: *Fritz*, *Fratz*, *Brut*, *brich*, *Preuss* (*Öü*), *Protz*, *Kreutz* (*Öü*), *Frost*, *Pracht*, *straff*, *Grund*, *drauf* u. dgl.

XXXV. *Allegro.*

XXXVII. *Allegro.*



XXXIX. *Allegro.*

mf Ro-mu-lus Ra-da-mus Ro-mu-lus Ra-da-mus Ro-mu-lus.
 Ti-tu-rel The uerdank Ti-tu-rel The uerdank Ti-tu-rel (eu; O ü).
 Se-bu-lon Su-ma-tra Se-bu-lon Su-ma-tra Se-bu-lon.
 Ze-ba-oth Zö-li-bat Ze-ba-oth Zö-li-bat Ze-ba-oth.

Mit der angegebenen Mundlage halbstark (eher *piano*), und in Erinnerung alles bisher Erwähnten. Jeder Konsonant präcis. Ferner in derselben Weise: *Benjamin, Belisar. Salomon, Selica. Telramund, Telemach. Romeo, Rafael. Parsifal, Picollo. Valentin, Wonnegau. Ferdinand, Figaro. Melodie, Mütterlich. Loreley* (*a ei*), *Lutherlied.*

XL. *Moderato.*

mf Ma-rga-re-the, Ma-rga-re-the, Ma-rga-re-the, Ma-rga-re-the. rga)
 Za-be-rlö-te, Za-be-rlö-te, Za-be-rlö-te, Za-be-rlö-te. rflö
 Ri-ta-rda-ndo, Ri-ta-rda-ndo, Ri-ta-rda-ndo, Ri-ta-rda-ndo. rda
 Kly(ü)te-mne-stra, Kly-te-mne-stra, Kly-te-mne-stra, Kly-te-mne-stra. mne
 Gru-ndge-se-tze, Gru-ndge-se-tze, Gru-ndge-se-tze, Gru-ndge-se-tze. ndge)

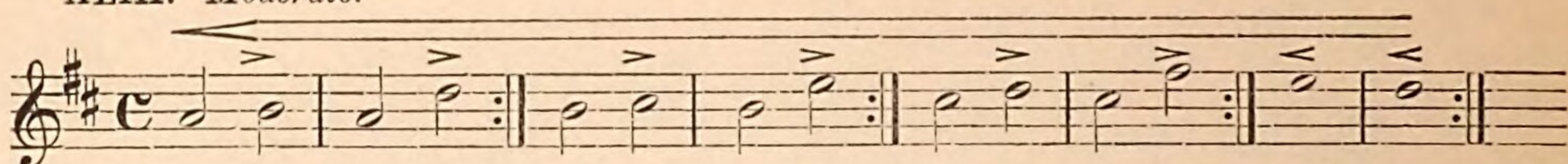
Mundstellung wie bisher, folglich werden auch die sogenannten Kehllaute *g* u. *k* nach den Grundsätzen des *qu* im Vordermunde gesprochen. Alle *i* werden mit dem geübten *ü*, alle *e* mit *ö*, alle *a* mit *o* an den Konsonanten gebunden.

XLI. *ad lib. ohne Portamenti!*

p Ru-wig; Ruh-ig; Ru-wig; Ruh-ig; *w* klingt schon durchs *u* hindurch
 Rö-mer; rüh-men; Rö-mer; rüh-men;
 Söe-le; See-le; Söe-le; See-le; die Resonanz im Kopfe ist *ö*.
 Ro-land; Rii-se; Rie-se; Ro-land; die Resonanz im Kopfe ist *ü*.
 Bo-üme, Bäu-me; Bo-üme; Bäu-me; *üu* wird mit *o* gedehnt.
 Loä-ura; Lau-ra; Loä-ura; Lau-ra; *au* setzt kurz vor Schluss ein.

Solche Hilfsmittel sind nötig, um in den Grenzen einer edlen, runden Tonbildung zu bleiben. Diese Studie darf höher versucht werden, so weit die Stimme unter den gegebenen Bedingungen *mf* gehorcht.

XLIII. *Moderato.*

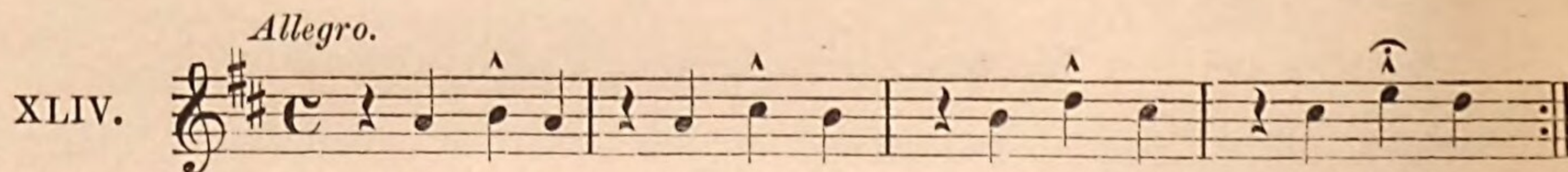


p ¹ Do - ra ² The - kla, ¹ Do - ña* ² Tho - ren, die - nen Te - ben, Da - nk - wart, n
u. So - lo Su - lla, Sa - mum Si - mon, sa - gen sor - gen, Se - nta, n
mf Ru - ben Re - nnen, Ro - sen Ra - sten, tre - ffen pfei - ffen, Ka - ntor, n
La - sso Li - ssa, Lie - ben Le - der, Lei - den Lu - ther, La - rgo,
Po - len Pa - ter, Brü - ten Pa - chter, Bi - tter bre - chen, Pu - lver,
Wo - dan Wie - land, Wa - sser we - cken, Wün - sche we - nig, Wa - chstum,
Nah - rung Na - than, Nor - den Mor - den, mö - glich Ma - gnus, Mu - ster.

Diese Übung aufwärts, dann abwärts, dann 2—4 statt 4—2 gibt Studienmaterial für 3—5 Monate und für immer.

Die erste Silbe eines jeden Wortes wird als Studie behandelt wie Übung I—V, dasselbe geschieht mit der zweiten Silbe genau nach der hier gegebenen Abteilungsart, dann jedes Wort einzeln ohne *Portamento*, später zwei Worte und wiederholt. Tontragende Konsonanten, wie *m*, *n*, *r*, *l*, werden meist noch am Schlusse der grammatikalisch abgetheilten Silbe gesungen, wenn ein tonloser oder plötzlicher Konsonant darauf folgt: *Dien-stag*, *Sen-ta*, *mor-den*. Anders bei *Mu-ster*, *mö-glich*. Über »*Wachstum*« liesse sich streiten, wir üben aber die Silbe *chstum*, um *Portamenti* und falsche Luftführung zu vermeiden, ebensowohl wie *kwart*, *Dankwart* u. dgl. als Tonstudie.

Das einfache *s*, *Rose*, *Riese* u. dgl. ist tontragend, das doppelte *fs* oder *ss*, *Lissa* etc. ist plötzlich und hart, desgleichen *ll*, *Sulla*, *ff*, *treffen* u. drgl.



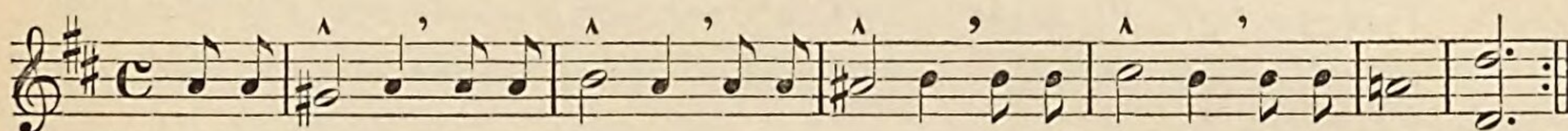
p Fa - ti - ma Ge - na - ro Fa - ti - ma Ge - na - ro.
Lin - do - ro Ro - si - ne Lin - do - ro Ro - si - ne.
Bran - gü - ne Ca - sil - da Bran - gü - ne Ca - sil - da.
Pe - tra - rea Mi - llio - nen Pe - tra - rea Mi - llio - nen.
Ne - lu - sco Ver - füh - rer Ne - lu - sco Ver - füh - rer.
Wo - g lin - de Sa - ra - stro Wo - g lin - de Sa - ra - stro.

Pamina, *Tamino*, *Versöhnen*, *Bedenken*, *Constanze*, *Othello* etc.

* heisst gesungen *Don-ja*.

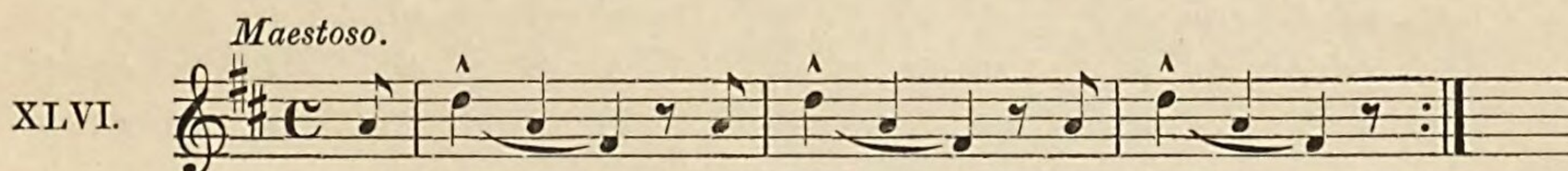
Es bleibt nichts zu erklären, was nicht schon gesagt wäre. Kein *Portamento*, Mundstellung »*blüh*«; folglich gibt es vorläufig kein ausgeprägtes schneidiges *i*. Aus dem hier geschulten *ü* bildet sich erst allmählig im *piano* die metallene Spitze eines runden *i* auf der Lippe. Es ist ratsam, alle Worte mit der zweiten und dritten Silbe vorzustudieren z. B. *trarca*, *llionen*, nach dem Muster der Übung IX.

XLV. *ad lib.*



p *Pa-sto-ra-le, Ri-so-lu-to, Pa-sto-ra-le, Ri-so-lu-to, Pa-sto-ra-le.*
Le-po-re-llo, Cho-co-la-de, Le-po-re-llo, Cho-co-la-de, Le-po-re-llo.
Zau-berflö-te, Pa-pa-ge-na, Zau-berflö-te, Pa-pa-ge-na, Zau-berflö-te.
Ju-bi-lä-um, Ho-si-a-na, Ju-bi-lä-um, Ho-si-a-na, Ju-bi-lä-um.
Co-lo-ra-do, Sin-ga-po-re, Co-lo-ra-do, Sin-ga-po-re, Co-lo-ra-do.
Ma-gda-le-ne, Hu-ge-no-tten, Ma-gda-le-ne, Hu-ge-no-tten, Ma-gda-le-ne.

Alle *r*, *l*, *n*, *m*, weichen *s* (*Risoluto*, *Singapore*) müssen den Ton ihrer Note enthalten, *au* in Achteln wird *au* gesungen, in Vierteln mit *a* angesetzt, dem ein kleines *o* folgt; in grossen Noten wird es mit *a* *o* gedehnt, während ein kleines *u* schliesst. Jedes Wort ein Atem und eine Studie. In *Chocolade* haben wir das *sch*, wie wir es gebrauchen können, also ein tongebendes *sch*, welches in der Stirnhöhle anschlägt.



Teu-to-ni-a, De-mo-s-te-nes, Ti-ta-ni-a*!*
Ge-se-gne-ter, Ver-wor-fe-ner, Be-le-ben-des!
Ho-mun-cu-lus, Di-a-vo-lo, Sar-da-na-pal!*
Lei-bei-ge-ner, Li-bo-ri-us, Lu-cu-lli-scher!*
Ru-mä-ni-en, Ba-si-li-o*, Cal-pur-ni-a!*

Soll allmählich bis *F*dur versucht werden. Jedes Wort eine Studie.

ei wird in vollgültigen Noten mit *o* *a* gedehnt, dem sich kurz vor Schluss, durch einen kleinen Luftnachschieb, die Silbe *ei* unzweideutig anschliesst, in kurzen Noten *a* *ü*; *Leib*, *Zeit* etc.

* Siehe Übung XLII.

XLVII. *Moderato.*

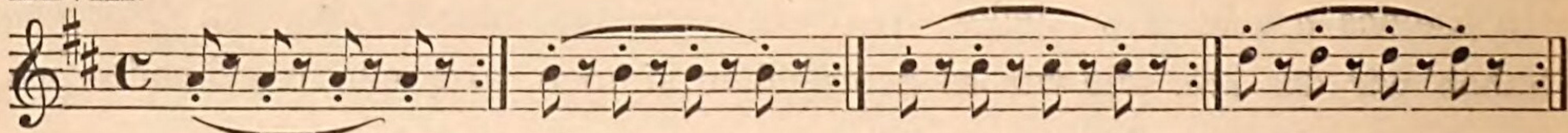


p *Mo-de-ra - to, Me-lo-dra-ma, Mi-ssi-ssi-ppi, Mu-si-kan-ten, Ma-chten-tfal-ten.*
Si-lbe-rglö-ckchen, Zo-ro - a - ster, Son-der - li - nge, Zo-llin-spe-ktor, So-rge-nbre-cher.
Ni-be - lu-ngen, No-te-nschrei-ber, Na-hta-rbei-ter, No-tsi-gna-le, Nu-tza-nwe-ndung.
La-ndge-se-tze, Leh-rge-brä u-che, Lu-the-ra-ner, Lo-se-rBu-be, Lie-be-sbo-tschaft.
Ro-se-nfa-rbig, Rie-se-nkrü-fte, Ra-ndve-rzie-rung, Ru-de-rsta-nge, Rä-u-be-rba-nde.
Wi-nte-rstü-rme, Wu-rze-lfa-ser, Wei-nge-lä-nde, Wei-be-rtreu-e, Wo bi-stdu denn?*

Als gedachte ganze Noten in einen glatten Tonstrahl *piano* zu üben. Die konsonantenreich abgetheilten Silben sind Extrastudien von grossem Werte. *äu* und *eu* wird aus *o ü* gebildet. Jede Studie ist in jeder Tonlage zu üben etc. Lies' Übung XLIII. Tönende Konsonanten müssen klingen.

Studien, den Vokal frei einzusetzen:

XLVIII.

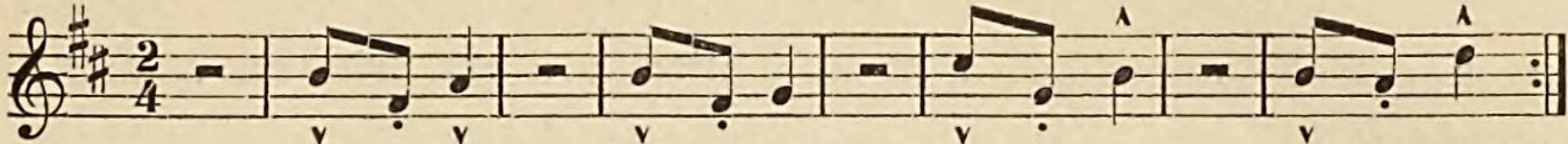


p 1. *bö bö bö bö, bü bü bü bü, bo bo bo bo bu bu bu bu.*
 2. *öb öb öb öb, üb üb üb üb, ob ob ob ob, ub ub ub ub.*
 1. *tö tö tö tö, tü tü tü tü, to to to to, tu tu tu tu.*
 2. *öt öt öt öt, üt üt üt üt, ot ot ot ot, ut ut ut ut.*
 1. *rö rö rö rö, rü rü rü rü, ro ro ro ro, ru ru ru ru.*
 2. *ör ör ör ör, ür ür ür ür, or or or or, ur ur ur ur.*

Jeden Takt mit vollem Atem aber *piano*. Jede Silbe wird wie ein Tropfen abgelassen. Die Luftsäule steigt nach der Resonanzhöhle, das *b, t, r* im Anlaut bringt den kurzen Ton zum Klange. Jeder Takt ist zugleich in seiner Umstellung, also 2—4 zu üben, die 2 wirkt hier synkopierend durch den Legatobogen. Aus dieser Art soll sich der freie Einsatz der Vokale gestalten, indem man sich bemüht, die Treffstelle des Tones für je $\frac{4}{8}$ festzuhalten. Diese Übung ist namentlich auch für Redner ein wichtiges Organstudium.

* Siehe Übung XLII.

Moderato, streng im Takte.

XLIX. 

<i>Hin-do-stan</i>	<i>Hun-der-tmal</i>	<i>Her-ku-les</i>	<i>Ha-nni-bal!</i>
<i>Ue-ber-mut</i>	<i>Un-ter-gang</i>	<i>Aer-ger-nis</i>	<i>A-ben-dmahl!</i>
<i>Ur-ge-walt</i>	<i>Oe-rin-dur</i>	<i>In der That</i>	<i>o-ffen-bar!</i>
<i>A-qua-rell</i>	<i>Ei-nig-keit</i>	<i>O-brig-keit</i>	<i>E-le-ment!</i>

Schwieriger den Ton im Vordermunde zu halten sind: *Affenhaar*, *Akustik*. Es empfiehlt sich daher, das *ff* zu blasen und das *k* als *qu* zu singen.

Jeder Takt ist auf jedes Wort zu üben, kurz, exakt, ohne *Portamento*. Mundlage wie immer.

L. 

<i>p</i>	<i>Der Mor-gen graut,</i>	<i>O Mai-en-zeit,</i>	<i>pp</i> <i>Der Mor-gen graut.</i>
	<i>Ein Tri-bu-nal,</i>	<i>Die Tu-gen-dsiegt,</i>	<i>O Lie-be-straum.</i>
	<i>Des Hi-mmel-s Blau,</i>	<i>Für-s Va-ter-land,</i>	<i>Der Vo-ge-l singt.</i>
	<i>Die Na-cti-gall,</i>	<i>Im Flie-der-strauch,</i>	<i>Mein Hei-ma-tt hal.</i>

Das Aufsteigen der Töne ist nur als ein Höhersteigen der Luftsäule nach dem Resonanzraume zu behandeln, der Mund verändert sich wenig. Gebunden — leicht. Der Text von Übung XLVI kann hier zur Studie verwandt werden.

Jede Silbe ist erst einzeln zu studieren, dann das gebundene Wort.

Wer den genannten Vorschriften bisher zu genügen vermochte, hat das Ziel einer reinen tadellosen Tongebung erreicht, und wo die eigene Intelligenz nicht ausreicht, sich mit musikalischer Fähigkeit in Geschmack und Vortrag zu bilden, nehme der Schüler Geschmacksunterricht, er hat nicht mehr zu befürchten, dass ihm ein andersgläubiger Lehrer etwa schaden könne.

Es ist an sich selbst ein schweres Beginnen, Gesang aus einem Buche lernen zu wollen, und wer dessen überhaupt fähig ist, dem sind hier die Wege in ihrer elementarsten Form geebnet.

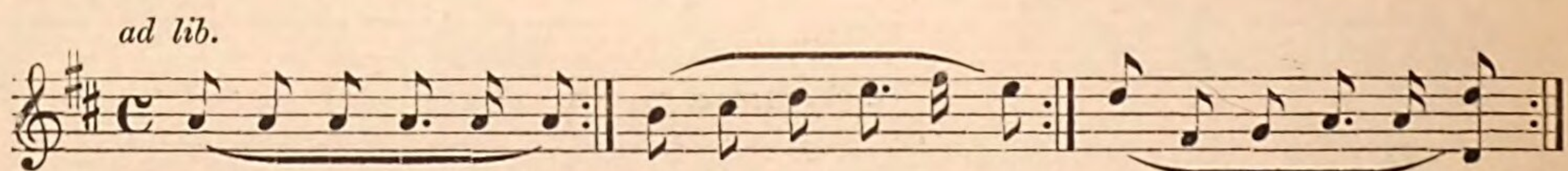
Wer sich mit Sorgfalt und Interesse diesen wohlerwägten und erprobten Übungen widmet, wird mit dem geistigen Erfassen dieser Methode zugleich auch den gesanglichen, d. h. stimmlichen Fortschritt an seiner Person beobachten können. Und mit dem Erfassen dieses Systems erwacht auch zugleich das gesangliche Ohr und die Urteilskraft über das Wort »Singen«.

Der Zweck dieser Studien erfüllt sich in erster Linie am Bühnensänger. Sie geben der Stimme nächst ihrer natürlichen organischen Lage auch Kraft, Fülle und Geschmeidigkeit.

Dem Konzertsänger lehrt sie das gebundene Singen, das Tontragen — Tonspinnen und eine angenehme Mundhaltung.

Dem Dilettanten gibt sie Gelegenheit, einige Tropfen des wahren Guten in seine bürgerliche Kunst einfließen zu lassen und sich gegen »Verschreien« der Stimme zu rüsten.

Als Schluss noch einige Prüfsteine:



p *Schi - o - na - tu - lan - der, Schi - o - na - tu - lan - der, Schi - o - na - tu - lan - der!*
Sa - ge der Kö - ni - gin, Sa - ge der Kö - ni - gin, Sa - ge der Kö - ni - gin!
Va - le ca - ri - si - ma, etc.
Et lux per - pe - tu - a, etc.

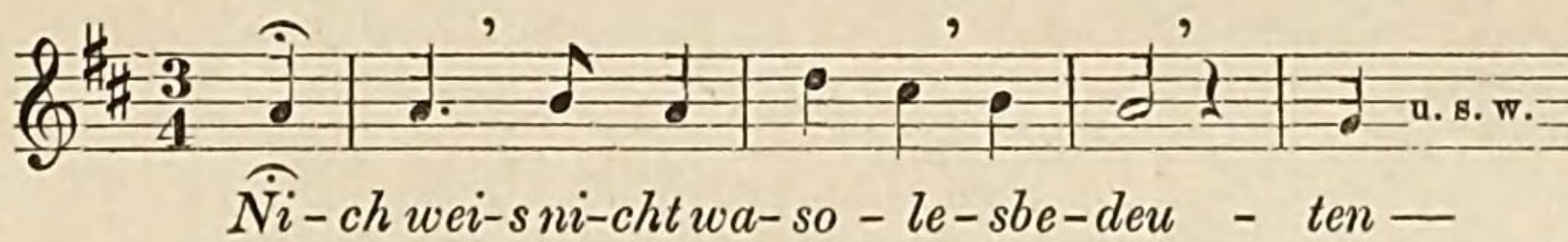
Ferner: *Hör' mich Allmächtiger, Laboratorium, Helyogabalus, Anadyome* etc.

In der leichten bekannten Mundstellung, ohne dieselbe nach der Höhe zu verändern, gebunden, halbstark mit deutlicher Vokalisation.

Es bleibt mir nur noch zu sagen, dass die sonderbar erscheinende Teilungsform mehrsilbiger Worte ihre Berechtigung in der den Übungen beigegebenen Weise findet, und Mittel zum Zwecke ist — keine Nebenluft entweichen zu lassen, so lange der Sänger noch nicht die Kraft hat, den Ton hinter dem Gaumenbogen zu fangen, und nach vorn zu konzentrieren.

Im allgemeinen soll man wohl nicht Konsonanten singen — darunter versteht man aber zunächst die tonlosen Konsonanten wie *ss* oder *f*, welche man häufig, selbst von sogenannten guten Sängern im Werte der Note und

des Taktes weit hinaus zwischen hört, während ebensolche Sänger häufig den Dilettanten und Laien gleich, sich nicht an einen freien Einsatz wagen und sich Hilfsmittel schaffen, wie wir es täglich hören:



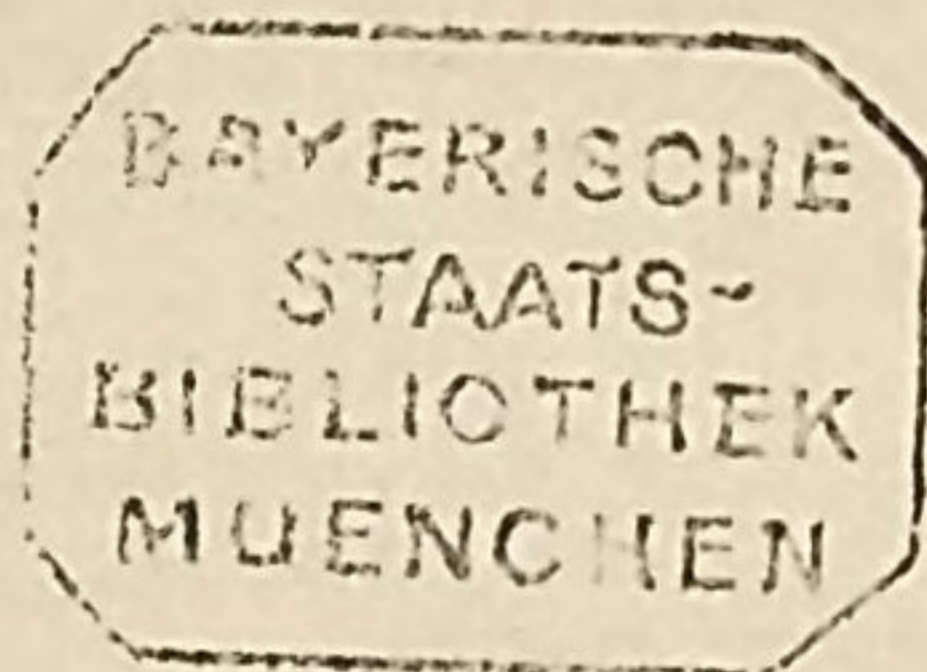
oder:



Ich bitte aber höflichst, meine Anordnungen nicht mit solchen Auffassungen zu verwechseln.

Leipzig, Januar 1890.

Müller-Brunow.



Zopff, Prof. Dr. Herm., Die Behandlung guter und schlechter Stimmen im gesunden und kranken Zustande, in Form einer populären Gesangschule dargestellt. Mit 8 Abbildungen. 2. Auflage. 8° (IV, 132 S.) *M* 1,80

Widmann, Rekt. Ben., Gehör- und Stimm-bildung. Eine auf physiologische, psychologische u. pädagogische Untersuchungen u. Beobachtungen gegründete Anleitung zur Pflege des Gehörs und der Stimme. Mit 2 Textfiguren. 2. Auflage. 8° (XII, 263 S.) 3 *M*

Widmann, B., Die Methode des Schul- und Chorgesang-Unterrichts in ihrer geschichtlichen Entwicklung nach Quellen dargestellt. 8° (VI, 178 S.) *M* 1,80

Widmann, B., Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise dargestellt und erläutert. 8° (XII, 122 S.) *M* 1,50

Widmann, B., Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors in drei Vorlesungen dargestellt. 8° (100 S.) *M* 1,80

Widmann, B., Grundzüge der musikalischen Klanglehre. Für Musiklehrer, Schüler und jeden gebildeten Musikfreund leichtfasslich dargestellt. Mit 20 Textfiguren. 8° (VIII, 168 S.) *M* 1,50

Schubert, F. L., Katechismus der Gesangslehre als Leitfaden beim Gesangunterricht in seinem ganzen Umfange nach den besten Quellen bearbeitet. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage mit Litteratur-Anhang bearbeitet von Carl Kipke. 12° (IV, 124 S.) 90 *Pf.*

Ramann L., Die Musik als Gegenstand des Unterrichtes und der Erziehung. Vorträge zur Begründung einer allgemein-musikalischen Pädagogik. Für Künstler, Pädagogen und Musikfreunde. Gehalten im Winter 1866/67 an der Ramann-Volkman'schen Musikschule zu Nürnberg. 8° (VIII, 126 S.) *M* 1,50

Merling, J., Der Gesang in der Schule, seine Bedeutung und Behandlung zur Förderung musikalischer Einsicht und religiös-ästhetisch-gemüthlicher Bildung. 8° (IV, 148 S.) *M* 1,50

Kunkel, F. J., Theor.-prakt. Vorschule zur Melodiebildungslehre. 8° (VIII, 151 S.) *M* 1,80

D'Alle-Aste, F. M., kgl. Kammersänger und Gesanglehrer, Schule der Gesangs-Technik sowie Winke und Betrachtungen über Gesang und Gesanglehre für vorgeschrittene Schüler. Sopran-Ausgabe. 2. vermehrte Auflage. *M* 4,50

Engel, D. H., Op. 74. Dreissig zweistimmige Sing-Übungen für Solo- und Chorgesang mit Begleitung des Piano. 2 Hefte à *M* 1,50 (1. u. 2. Stimme je 60 *Pf.*)

Henning, C., Op. 38. Prakt. Gesangschule. Neue Auflage. *M* 2,25

Hoppe, W., Gesangübungen für Männerstimmen, als Anschluss an jede gute Elementar-Gesangschule, zusammengestellt. 75 *Pf.*

Nelle, A., Der Chorsänger. Methodische Anleitung zur sicheren und schnellen Ausbildung tüchtiger Chorsänger sowohl für Schul- und Kirchenchöre als auch für Gesangsvereine. 75 *Pf.* (12 Wandtafeln hierzu besonders: 2 *M*).

Schulz, F. A., Gesang-Schule, vorzugsweise bestehend aus Vocalexercitien mit Pianofortebegleitung, oder Methode, die Stimme der Gesangsschüler mittelst geeigneter Vocalübungen richtig auszubilden und auf das spätere Singen der Lieder systematisch vorzubereiten. 3 *M*

Sering, F. W., Kurze theor.-prakt. Anleitung zu rationeller Erteilung des Gesangunterrichts an Elementar- und Mittelschulen. 2. verbesserte Auflage. *M* 1,20

Sering, F. W., Die Kunst des Gesanges oder vollständige Methodik des Gesangunterrichts. *M* 2,80

Tottmann, A., Op. 26. Zwölf Koloratur- und Bravour-Studien für eine hohe und eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 3,80

Widmann, B., Die Elemente der Stimm-bildung. Gesang-Uebungen mit Pianoforte-Begleitung nebst Erläuterungen. 3. Auflage. *M* 2,25

Widmann, B., Chorgesang-Studien. *M* 1,60

Widmann, B., Vorschule des Gesanges. *M* 1,50



Schulen und Unterrichtswerke

Populäre
Musikschriften.
Kataloge frei.

für Gesang, Klavier, Orgel,
überhaupt alle Musik-Instrumente.



Empfehlenswerte Bücher über Musik.

- Adler, G.**, Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. Unter besonderer Berücksichtigung der Geige oder Violine zur Belehrung für Musiker u. Dilettanten nebst einem Literaturanhang: Werke aus der Special-Litteratur über Streichinstrumente, und einem Verzeichniß der Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher u. Reparateure in Deutschland, Oesterreich-Ungarn u. der Schweiz. 0,45
- Aufgabenbuch** für den Musikunterricht (Klavier, Violine). 0,20
- Bergmann, A.**, Materialien für den Unterricht in der Harmonielehre. Die Folgen u. die einfachste Figuration der Accorde in Beispielen u. Aufgaben dargelegt. Neue Aufl. 1,80
- Brähmig, B.**, Ratgeber für Musiker und Freunde der Tonkunst bei der Wahl geeigneter Musikalien. Eine übersichtliche, progressiv geordnete Zusammenstellung der wichtigsten und brauchbarsten Werke aus allen Fächern der Musik-Litteratur. 3. Aufl. 1,20
- Brendel, F.**, Fr. Liszt als Symphoniker. 1,—
- Fiebach, D.**, Die Physiologie der Tonkunst. 2,40
- Künstler-Liederbuch. Im Auftrage des Königsberger Künstlervereins zum 50 jährigen Jubiläum hrsg. gbd. 1,—
- Frauk, P.**, Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. In übersichtlicher leicht faßlicher Darstellung. 4. Auflage. 2,25
- Taschenbüchlein des Musikers. 2 Bändchen (gbd. 2,10). 1,45
- I. Bb. Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abkürzungen, sowie die Anfangsgründe d. Musikunterrichts. 19. Aufl. (gbd. 0,75). 0,45
- II. Bb. Kleines Tonkünstler-Lexikon. Kurze Biographien der Tonkünstler früherer und neuerer Zeit. 10. Aufl. (gb. 1,35). 1,—
- Franz, D.**, Transpositionslehre für alle Instrumente. 1,20
- Gleich, F.**, Charakterbilder aus der Geschichte der Tonkunst. 2 Bde. 3,—
- Aus der Bühnenwelt. Biogr. Skizzen und Charakterbilder. 2 Bde. 3,60
- Gräßner, A.**, Bau und Pflege der Orgel. Hilfsbuch für den im Seminar zu erteilenden Unterricht. 0,90
- Griff-Tabellen** f. gebräuchl. Instrumente. à 0,30
- Hausmann, R.**, Die Fankó-Klavatur. Darstellung ihrer Einrichtung, Bedeutung und Vorteile für das Klavierspiel. 2. Aufl. 0,15
- Herold, G.**, Die Kunst des Notenschreibens. Praktische Anleitung richtig und schön Noten schreiben zu lernen. Mit Notenbeispielen. 1,—
- Klawwell, D.**, Der Fingersatz des Klavierspiels. Systematisch dargestellt. Mit vielen Notenbeispielen. 2,40
- Kriebisch, C. T.**, Für Freunde der Tonkunst. Mit dem Bildnis Franz Schuberts. 2,25
- Krieger, F.**, Die Elemente des Musikunterrichts, enth. die Grundzüge der allgem. Musiklehre f. Eleven an Musikschulen, Seminarien und Präparandenschulen, Gesangsvereine und zum Selbstunterricht. 0,75
- Laaser, C. A.**, Instrumentations-Tabellen für Streich-Orchester. Neue Aufl. 0,45
- Instrumentations-Tabellen für Militär-Infanterie-Musik. Neue Aufl. 0,45
- Instrumentations-Tabellen f. Horn-Musik (Jäger, Pioniere). 0,60
- Instrument.-Tab. f. Kavallerie-Mus. 0,60
- Generalbass-Lehre in Tabellenform, leichtfaßlich 3. Gebrauche f. Präparanden-Anstalten, Seminarien, Organisten u. Organistenschulen, Konservatorien, Kapellmeister, Violoncellisten, Kontrabassisten u. Harfenisten. 1,20
- Leimer, R.**, Kurzer Leitfaden für den ersten Klavier-Unterricht für Klavier-Lehrer und Lehrerinnen. 0,75
- Lohmann, P.**, Drei Operndichtungen. Die Rose vom Libanon. Die Brüder. Durch Dunkel zum Licht. 1,50
- Merling, J.**, Musikalisches Talentum. 1,50
- Hundert musikalische Aufgaben, f. Lehrer u. Lernende zur Beförderung eines gründl. Unterrichts in der Tonkunst. 0,50
- Michaelis, A.**, Allgemeine Musiklehre. 1,20
- Die Lehre vom Kontrapunkte, einfachen, doppelten, drei- u. vierfachen, des viestimmigen u. Vokal-Satzes. 2 Teile à 2,25
- Die Lehre von der Nachahmung, freien u. strengen. Studien in den höheren Formen des Tonsatzes. 3,—
- Mühlbrecht, D.**, Beethoven und seine Werke. Eine biographisch-bibliographische Skizze. 1,80
- Niederheitmann, F.**, Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 3. vermehrte und auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage mit Bild von Caspar Tieffenbrucker alias Gaspard Duissopruggar und 36 Nachbildungen von Geigenzetteln. 2,40
- Palme, R.**, Der Klavierunterricht im ersten Monat. Ausführliche Behandlung des dahin gehörigen Unterrichtsstoffes. 0,75
- Planitz, J. C.**, Die Lehre von den Übergängen. Erster Teil der theoretischen Musik möglichst systematisch, mit einer Vorrede vom Baron de la Motte Fouqué. Mit 2 Musikbeilagen. 0,75
- Ritter, S.**, Die Viola alta oder Altgeige. Ihr Name, ihre Geschichte, die Grundsätze ihres Baues, ihr Wesen und ihre Bedeutung als musikalisches Ausdrucksmittel. Anhang: Brief R. Wagners an den Verfasser. Aphorismen über die Viola alta. Die Bagatell-schen Geigenbauregeln. Musik-Litteratur für Viola. 3. Auflage. 2,—

Empfehlenswerte Bücher über Musik.

- Schäfer, A., Verzeichnis sämtlicher Tonwerke, historisches und systematisches, zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners. Nebst einleitendem Text und Erläuterungen für Darsteller, Dirigenten, Spieler und Hörer der Werke unter Berücksichtigung der Zwischenaktsmusik. 3.—
- Schubert, F. L., ABC der Tonkunst, oder das Wissenswürdigste für Musiker u. Freunde der Tonkunst. 4. Auflage. 0,90
- Katechismus d. musikalischen Formenlehre oder die Lehre von den Vokalformen, sowie den Instrumentalmusikformen m. Bezugnahme auf ihre histor. Entwicklung. 3. Aufl. 0,90
- Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. Faßlich dargestellt. 5. Aufl. bearb. von E. Ripke. 0,90
- Vorschule zum Komponieren, zugleich Kompositionslehre für Dilettanten, faßlich erläutert. 5. Auflage. 0,90
- Das Pianoforte und seine Behandlung. Ein Taschenbuch für Klavierlehrer u. Klavierspieler, mit Literatur-Anhang. 3. Aufl. 0,90
- Die Violine. Ihr Wesen, ihre Bedeutung u. Behandlung als Solo- u. Orchester-Instrument. 4. Auflage, umgearbeitet u. mit einem Litt.-Anh. versehen von Rich. Hofmann. 0,90
- Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte u. Behandlung. 3. vermehrte u. verbesserte Auflage bearbeitet von Dr. Rud. Schwarz. 1,20
- Die Blechinstrumente der Musik, deren Geschichte, Natur, Handhabung u. Verwendung. 2. Auflage. 0,90
- Der praktische Musikdirektor oder Wegweiser f. Musikdirigenten. Auf Erfahrung gestützte Bemerkungen. 4. Auflage, bearbeitet von E. Ripke. 0,90
- Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer histor. Entwicklung nebst einer Anzahl v. Tänzen aus alter und neuer Zeit. 1,50
- Schulz, F. A., Kleine Harmonielehre. Ein Handbüchlein für angehende Musiker, insbesondere für Lehrer, welche in kurzer Zeit mit ihren Schülern einen leichtfaßlichen, gründlichen Kursus in genannter Wissenschaft durchmachen wollen. 3. Auflage. 0,45
- Sering, F. W., Die Kunst des Gesanges in der Elementarschule, Mittelschule, höheren Töchterschule, Realschule, im Gymnasium, Lehrer- u. Lehrerinnen-Seminar, oder vollständige Methodik des Gesangsunterrichts. 2,80
- Anleitung zu rationeller Erteilung des Gesangsunterrichts an Elementar- u. Mittelschulen. 2. Auflage. 1,20
- Sermoud, S., Elementar-Musiklehre für Präparanden-Anstalten und Schullehrer-Seminare, sowie für jeden angehenden Musiker. 0,90
- Snoer, J., Die Harfe als Orchesterinstrument. Winke und Ratschläge für Komponisten, betreffend die praktische, d. h. klangvolle und spielbare Satzweise für die Harfe im Orchester nebst einem Anhang: Harfen-Litteratur des 19. Jahrhunderts. 2,—
- Widmann, B., Katechismus der allgemeinen Musiklehre. 2. Auflage. 1,20
- Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre. In systematischer, gedrängter Darstellung, mit Übungen. 5. Aufl. 1,60
- Generalbassübungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre, systematisch geordnet. 5. Auflage. 2,25
- Anleitung zur Partiturkenntnis, f. Lehrer und Lernende. 2,25
- Anleitung zur Modulation und freien Fantasie, zunächst für angehende Organisten, nach leichter Methode zum Selbstunterrichte. (Op. 16.) 2. Auflage. 2,25
- Formenlehre der Instrumentalmusik, nach dem Systeme Schnyders von Wartensee für Lehrer und Schüler. 2. Auflage. 2,40
- Die strengen Formen der Musik in klass. Beispielen zum Gebrauche f. Lehrer u. Schüler dargestellt, zergliedert und erläutert. 2,70
- Neuer Weg zur Erteilung des Gesangsunterrichts in der Volksschule. 0,60
- Die Erziehung für die Tonkunst. Kunstpädagogische Winke f. Eltern u. Lehrer. 1,—
- Willborg, W., Die Grundlage der Technik des Klavierspiels. Eine Abhandlung über das Gesetzmäßige für die Bewegung der Finger, Hände, Arme und des Fußes beim Pedalgebrauch. 0,90
- Witting, C., Wörterbuch der gebräuchlichen Ausdrücke in der Musik. Deutsch, Englisch u. Französisch, nebst: Elementar-Musiklehre, sowie die italienischen Bezeichnungen in den drei Sprachen. 0,75
- Wohlfahrt, S., Katechismus der Harmonielehre. Leichtfaßliche Anleitung zum Selbstunterrichte. 3. Auflage. 0,90
- Methodik des Klavierunterrichts für angehende Klavierlehrer. 0,90
- Der angehende Klavierstimmer. Anleitung zum Selbstunterrichte. 2. vermehrte Auflage, besorgt von Jul. Blüthner jr. 0,90
- Wolfram, C. S., Wegweiser zur musikalischen Fortbildung des Volksschullehrers. 0,75
- Wunderlich, G., Anleitung zur Instrumentierung von Chorälen, Arien und Chören. Ein Hilfsbüchlein für Kantoren und Dirigenten von Gesang- und Musikchören auf dem Lande, für die Leitung des Gesanges beim öffentlichen Gottesdienste und von Kirchenmusik-Aufführungen. Mit vielen Notenbeispielen. 1,20
- Zapff, S., Der angehende Dirigent. 1,50

Müller-Brunow, Benno,

Tonbildung oder Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung über das
Geheimniss der schönen Stimme

Leipzig 1898

Mus.th. 2397

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11868386-1